دراسات في علم النفس الأدبي

تأليف

حامد عبدالقادر

الأستاذ بكلية دار العلوم

الكتاب: دراسات في علم النفس الأدبي

الكاتب: حامد عبدالقادر

الطبعة: ٢٠٢٠

الناشر: وكالة الصحافة العربية (ناشرون)



٥ ش عبد المنعم سالم – الوحدة العربية – مدكور- الهرم – الجيزة

جمهورية مصر العربية

هاتف: ٣٥٨٢٥٢٩٣ – ٣٥٨٦٧٥٧٦ – ٣٥٨٦٧٥٧٥

فاكس: ٣٥٨٧٨٣٧٣

E-mail: news@apatop.comhttp://www.apatop.com

دار الكتب المصرية

فهرسة أثناء النشر

عبدالقادر، حامد

دراسات في علم النفس الأدبي/ حامد عبدالقادر

– الجيزة – وكالة الصحافة العربية.

٢٤٠ ص، ١٨*٢١ سم.

الترقيم الدولى: ٥ – ٢٥ – ٦٨١٨– ٩٧٧– ٩٧٨

أ – العنوان رقم الإيداع: ٧٣٨٨ / ٢٠٢٠

دراسات في علم النفس الأدبي





مقدمة

منذ حوالي أربع سنوات استدعاني القائمون بشئون معهد الدراسات العليا أن ألقى ثلاث محاضرات في علم النفس الأدبي، على طلبة قسم اللغة العربية بالمعهد، فصادفت هذه الدعوة هوى في نفسي فلبيتها، وأعددت العدة، وألقيت المحاضرات.

وقد شجعني ما أدركت من طرافة الموضوع، وما أحسست من شدة إقبال الطلاب على الاستماع إليه، وصدق رغبتهم في أن يوضع كتاب فيه، على أن أتابع البحث في هذه المادة، فأنقح تلك المحاضرات، وأضيف إليها فصولا جديدة، كان لابد من إضافتها، ليكمل البحث أويكاد.

ولما كنت حريصا على الاستجابة إلى رغبة هؤلاء الطلاب النابهين، وعلى إذاعة هذا البحث في قراء العربية، الذين تعنيهم الدراسات الأدبية، في مصر وغيرها من الأقطار الشقيقة، عليهم أن يفيدوا منه ما يشاء الله أن يفيدوا – فقد عقدت العزم على أن أجعل من تلك المحاضرات وما أضيف إليها كتابا متوسط الحجم، يكون صالحا للطبع والنشر.

وهأنذا قد نفذت العزيمة، وأعددت الكتاب، وأراد الله أن يكون للجنة البيان العربي الفضل في طبعه ونشره، مع ما تطبع وتنشر من كتب قيمة نافعة.

وقد آثرت أن أسمي الكتاب: " دراسات في علم النفس الأدبي "، لأنه ليس إلا دراسات تمهيدية في هذا الموضوع الطريف، الذي يعد أحدث المباحث النفسية.

وعسى أن تتاح لي الفرصة لاستكمال البحث، حتى يصح أن يسمي الكتاب " علم النفس الأدبي " أو " علم النفس والأدب "، أو غير هذا وذاك من الأسماء التي تنبئ أن الكتاب قد استوعب جميع نواحي البحث، وألم بجميع أطرافه.

أريد بهذا الكلام أن يتقرر في أذهان القراء أن هذا الكتاب بمثابة تمهيد أو شق طريق جديد لدراسات مستفيضة في علم النفس الأدبي تتناول جميع بحوثه، وتشمل جميع موضوعاته.

فعلى هذا الأساس، وعلى هذا الأساس وحده، أقدم للمشتغلين بالأدب من أبناء العروبة في مصر والشرق العربي هذا الكتاب، راجيا أن يجدوا منه معينا لهم في دراساتهم الأدبية عامة، وفي النقد الأدبي خاصة، وأن يعدوه نواة صالحة لبحوث، بل كتب تنمو بها الدراسات الأدبية، وتزود بها المكتبة العربية.

وقد يحس القارئ – كما أحس – أني قد أطلت بعض الأطالة في سرد الحقائق النفسية التي شرحتها وجعلتها مقدمات للبحوث الأدبية. ولكني أبرر ما فعلت في هذا الصدد بأني قصدت من ذلك أن أذكر من درسوا علم النفس بما درسوا ليضعوه نصب أعينهم في أثناء دراستهم الأدبية. أما من لم تتح له الفرصة لدراسة هذا العلم فمن الضروري أن

يكونوا على بينة بمبادئه التي لها علاقة وثيقة بالدراسات الأدبية.

وقد يحس القارئ – كما أحس أيضا – نقصا في الأمثلة التي أتيت بها من النصوص الأدبية للاستشهاد على ما أقول، ولكني أعتذر عن ذلك بأني خشيت الإطالة فاكتفيت بالإشارة، وتركت للأديب اللبيب مهمة البحث والتنقيب، ليضيف إلى ما ذكرته من الأمثلة غيرها مما يعثر عليه في أثناء دراسته الأدبية.

وأود – قبل أن أختتم هذه المقدمة – أن أتقدم للجنة البيان العربي الموقرة بالثناء والشكر على حسن عنايتها بطبع الكتاب، ومزيد اهتمامها بنشره، وأن أرجو لها التوفيق والسداد في تحقيق ما ترمي إليه من شريف الأغراض ونبيل المقاصد.

كما أشكر لحضرة الزميل الفاضل الدكتور عبدالعزيز عبدالمجيد ما بذله من جهد صادق في قراءة أصول الكتاب، وإبداء ملاحظات قيمة كان للعمل بمقتضاها أثر ظاهر في إخراج الكتاب بصورته الحالية.

سدد الله خطانا في سبيل خدمة اللغة العربية – لغتنا القومية، والنهوض بها إلى المستوى الرفيع اللائق بها.

حامد عبدالقادر
الأستاذ بكلية دار العلوم
جامعة فؤاد الأول
القاهرة في ربيع الثاني سنة ١٣٦٧ هـ
فبراير سنة ١٩٤٩ م



الباب الأول

فصول تمهيدية

١- تطور المباحث النفسية

إننا إذا أردنا دراسة موضوع من الموضوعات، أو شئ من الأشياء على الوجه الأكمل كان علينا أن ندرسه من ثلاث نواح هامة هي:

أولا: ناحية كنهه وحقيقته.

وثانيا: ناحية وظائفه أو آثاره أو خواصه.

وثالثا: ناحية طريقة الانتفاع به أو استخدامه في الحياة العامة أو الخاصة.

وبعبارة أخرى نقول إننا لا نفهم الشئ فهما تطمئن إليه النفس إلا إذا استطعنا الإجابة عن ثلاثة أسئلة خاصة به، تلك الأسئلة هي: (١) ما هذا الشئ أي ما حقيقته أو كهنه؟ (٢) ما أعماله ووظائفه أو خواصه؟ (٣) كيف يمكن الانتفاع به في حياتنا؟

وقد اتجهت أفكار الفلاسفة في العصور القديمة إلى الإجابة عن السؤال الأول، فحاولوا أن يعرفوا حقائق الأشياء ومهاياها الثابتة، وذهبوا في ذلك مذاهب شتى، واحتدم النزاع بينهم واشتد الخلاف، حتى اعتنقوا مذاهب مختلفة متناقضة لا يمكن التوفيق بينها، فأثبت فريق منهم هذه المهابا، وقالوا إن حقائق الأشياء ثابتة، فما علينا إلا أن نعرفها، وأنكرها

فريق آخر، أو أنكر الثقة بوسائل معرفتها. وذهب فريق ثالث مذهبا وسطا، فقال إن هناك أشياء يمكن أن تدخل في نطاق البحث الإنساني، وهذه من المستطاع معرفتها، في حين أن هناك أشياء أخرى ليس في طاقة البشر المحدودة أن تصل إلى معرفتها وإدراك أسرارها.

وبذل المثبتون جهودا جبارة، وقضوا قرونا طويلة في محاولة كشف حقائق الكون، وإدراك أسراره، حتى أعياهم البحث، وأضناهم التفكير، فرأى بعضهم من الخير تفويض الأمر في معرفة حقائق الأشياء على ما هي عليه إلى الله تعالى، وقصر الجهود على البحث الذي تسمح به الطاقة البشرية المحدودة. والظاهر أن هذا الرأي قد شاع في القرون الوسطى، وكان من معتنقيه فلاسفة المسلمين، يتبين لنا ذلك من تعريف ابن سينا للفلسفة الذي يتلخص في أنها: "صناعة نظر يقصد منها العلم بحقائق الأشياء، وبما يجب على الإنسان أن يعمل من الأعمال التي بها تسمو نفسه وتشرف، وذلك بحسب الطاقة البشرية ". ويعرفها الشريف الجرجاني بما يقرب من ذلك. فيقول في تعريفاته. "الحكمة علم يبحث فيه عن حقائق الأشياء على ما هي عليه في الوجود بقدر الطاقة البشرية".

وتقدمت العلوم والمعارف الإنسانية إلى درجة ما، فرأى العلماء والفلاسفة من الأولى أن يعنوا بوظائف الأشياء وخواصها، ويهملوا البحث في حقائقها التي لم يكن من المستطاع الوصول إليها، أي أن جهودهم اتجهت نحو محاولة الإجابة عن السؤال الثاني. وشاع هذا المذهب في مستهل النهضة الأوربية الحديثة، وفي أوائل القرن الثالث عشر الميلادي تقريبا أي بعد أن انتهت القرون المظلمة، وأخذ نفوذ الكنيسة يتقلص.

وأخذت العقول تتحرر من قيود التقاليد البالية، وترفع عنها أغلال العقائد الفاسدة، وتنظر في الأشياء نظرة حرة طليقة.

ونهض العالم نهضة علمية أخرى في العصر الحديث بوجه عام، وفي القرنين التاسع عشر والعشرين بوجه خاص، وذلك حين خضع العلم للتجربة، ونهضت العلوم التجريبية، وظهرت المذاهب المادية النفعية وشاع أمرها في أوربا وأمريكا، فاتجهت الأنظار حينئذ إلى الإجابة عن السؤال الثالث، أي أن عناية الباحثين اتجهت إلى معرفة وسائل تسخير الطبيعة، واستخدام قواها في الوصول إلى المآرب الإنسانية. واستكمال أسباب السعادة البشرية المادية.

فهذه ثلاث مراحل أو ثلاثة أدوار تبين لنا سنة التقدم في المباحث العلمية والفلسفية. ومن الممكن أن تسمي هذه المراحل على الترتيب (١) مرحلة الأيديالزم " Gdealism " أو طور البحث المثالي الذي بدأه وأعلى بناءه أفلاطون، (٢) مرحلة الريالزم " Realism " أو طور البحث الواقعي أي البحث في الواقع والمشاهد، الذي وضع أساسه أرسطو ونحا نحوه من أتى بعده من الفلاسفة، ثم ضعف أمره حينا من الدهر، ثم بعث مرة أخرى على أيدي الفلاسفة المسلمين، وظل شغل الفلاسفة والمفكرين الشاغل. حتى جاء العصر الحديث فبدأت المرحلة الثالثة الأخيرة التي يمكن أن نسميها (٣) مرحلة اليوتيليتريانزم " U tililarianism " أي المذهب النفعي أو البراجماتزم " Pragmatism " أي المذهب العملي الذي رفع لواءه في أمريكا وليم جيمز العالم النفساني المشهور، وجون دبوي الفيلسوف المربي الذائع الصيت.

ويتلخص هذا المذهب في أنه لا يعنينا معرفة حقيقة الشئ ولا الإلمام بوظائفه، وإنما تعنينا معرفة طرائق الانتفاع به.

وليس معنى هذا إهمال معرفة طبائع الأشياء وإدراك وظائفها، فإن الاستفادة من الشئ لا تستكمل إلا بمعرفة خصائصه ووظائفه.

ولقد سلكت المباحث النفسية هذا المسلك نفسه، فقد كان القدماء يعنون بمعرفة حقيقة النفس وفهم طبيعتها وإدراك منشئها ومصيرها.

وجاء أرسطو فاتجه بفكره الثاقب إلى معرفة وظائف النفس أو قواها وملكاتها واستعداداتها كالإحساس والتخيل والتذكر والتفكير، وظل الفلاسفة من بعده ينهجون منهجه مع تغيير قليل أو كثير، حتى جاء العصر الحديث، فبذل علماء النفس جهودا متواصلة في معرفة طرق استخدام الوظائف النفسية في نواحي الحياة الإنسانية، في التربية والتعليم، والأخلاق، والطب، والسياسة والاقتصاد، وعلاج الأمراض الاجتماعية، وفي الإنتاج الفني والنقد الأدبي، وبذلك تشعبت نواحي المباحث النفسية ونشأت فروع علم النفس المختلفة، ونال كل فرع منها قدرا لا يستهان به من الاستقلال الذاتي – وكان من أحدث هذه الفروع علم النفس الأدبي.

لا أريد بذلك أن أقول أن البحث في الأدب من الوجهة النفسية أو الفلسفية حديث العهد، فإن لأرسطو مقالات في الشعر والخطابة، وله في النقد الأدبي آراء قيمة، ولكن الذي أريده هو أن استقلال علم النفس

الأدبي، وانفصاله عن علم النفس العام، والتوسع في مباحثه من نفحات العصر الحاضر.

ولا غرو فعلم النفس العام ذاته لم ينل استقلاله إلا في العصر الحديث، وقد كان من قبل جزءا لا يتجزأ من الفلسفة شأنه في ذلك شأن غيره من العلوم، وبعد أن استقل وكثرت مباحثه اضطر العلماء إلى تقسيمه إلى فروع أفرد كل منها بالبحث وألفت فيه الكتب الخاصة، وكان أحدثها علم النفس الأدبي الذي ألفت فيه بعض المؤلفات الحديثة القيمة.

٢- تعريف علم النفس

تعلم أن تعريف أي علم من العلوم يرتبط بموضوعه. وقد قلنا فيما مضى أن موضوع علم النفس قد تطور على مر الأجيال والقرون، فمن الطبيعي أن يصحب هذا التطور في الموضوع تطور في التعريف.

وهذا هو الواقع، فقد كان علم النفس يعرف بأنه "علم النفس" وكفى، أي أنه يبحث في كنه النفس وحقيقتها، ثم عرف بأنه "علم العقل" ثم بأنه: "علم الشعور" ثم بأنه "علم دراسة الحياة العقلية".

وانقسم علماء النفس في العصر الحاضر إلى فرق مختلفة، لها مذاهب متعددة، أهمها: مذهب الشعوريين، ومذهب العقليين، ومذهب المسلكيين، ومذهب العقليين المسلكيين، فالشعوريون يعنون بتحليل الشعور وبيان العمليات الشعورية، وعلاقة بعضها ببعض. والعقليون يرون أن المباحث النفسية تشمل الشعور واللاشعور أو العقل الباطن.

والمسلكيون لا يعنون بالعقل والعمليات العقلية وإنما يعنون بالسلوك الإنساني، وأخيرا جاء المسلكيون العقليون فجمعوا بين المذهب العقلي والمذهب السلوكي، ورأوا أن علم النفس يبحث في العمليات العقلية شعورية كانت أو غير شعورية من حيث تأثيرها في السلوك، ولهذا المذهب الغلبة في العصر الحاضر. ويعرف أصحابه علم النفس بصور مختلفة، أختار منها أنه: " علم وصفي يبحث في الأعمال العقلية من حيث وصفها، وتطورها، وعلاقة بعضها ببعض وتأثيرها في السلوك ".

فقد أصبح علم النفس الآن علما من العلوم التجريبية، لأنه يشتمل على حقائق تثبتها التجارب والمشاهدة، شأنها في ذلك شأن الحقائق التجريبية الأخرى.

وعلم النفس من العلوم الوصفية التي تصف الأشياء على ما هي عليه في الواقع، دون التعرض لوصفها بالحسن أو القبح أو الصحة أو الفساد. وليس كعلم الأخلاق مثلا الذي هو من العلوم المعيارية التي تضع الأصول والقواعد التي ينبغي للإنسان أن يتبعها، ليسلك في حياته مسلكا سديدا محمودا.

والأعمال العقلية تشمل الأعمال الشعورية التي يشعر بها الإنسان أو يعملها عند اليقظة أو في أحواله العادية، وتشمل أيضا الأعمال اللاشعورية التي هي من مظاهر العقل الباطن، كالأحلام، والسلوك الشاذ الذي يصدر من الإنسان دون شعور منه، كهفوات اللسان والقلم، والنشل الشاذ، والخوف الشديد من الأشياء التافهة، والاضطراب

العصبي أو العقلي.

والبحث في الأعمال العقلية يكون من أربع نواح: الأولى: ناحية الوصف أو التصوير. الثانية: ناحية علاقة هذه العمليات بعضها ببعض. الثالثة: ناحية تأثير هذه الأعمال في السلوك الإنساني. الرابعة: ناحية تطور هذه العمليات خلال أدوار الحياة العقلية المختلفة – من دور الطفولة الأولى إلى دور الرجولة وما بعده.

فالإدراك الحسي مثلا عمل من الأعمال العقلية التي يتصدى علم النفس لبحثها من النواحي الأربع الآنفة الذكر، فهو يصفه ويبين معناه، ويشرح علاقته بغيره من العمليات العقلية كالتصور والتخيل، ويذكر كيفية تأثيره في السلوك. فيقول مثلا إنك إذا رأيت تفاحة فإنك قد تقبل عليها وتختبرها لتعرف نوعها، وتسأل عن ثمن الأقة منها، فإذا رغبت في الشراء وكان الثمن في متناول يدك أقدمت على الشراء وأنت مغتبط مسرور. ولا يكتفي علم النفس الحديث بذلك بل إنه يبحث في نشأة الإدراك الحسي في الأطفال، ويحاول معرفة ما بين إدراك الأطفال وإدراك الكبار من فروق. وكذلك يقال في كل عملية عقلية.

هذا وإن علم النفس الحديث ليعني بالعمليات العقلية اللاشعورية عنايته بالعمليات العقلية الشعورية، وقد خطا في هذه السبيل في العصر الحديث خطوات واسعة، وبين ما للعقل الباطن من آثار عظيمة في السلوك.

وسترى في الفصل التاسع من الباب الثالث من هذا الكتاب ما

للإتجاهات المكبوتة في أعماق العقل الباطن من تأثير في التوجيه والإنتاج الفني، وبذلك يتبين لك ما بين الدراسات النفسية والدراسات الفنية من وثيق العلاقة وشديد الارتباط.

٣- الأدب وعلاقته بعلم النفس

الأدب فن من الفنون التعبيرية الرفيعة الجميلة، أو هو نوع من أنواع الإنتاج الإنساني الراقي الذي يوصف بالجمال، ويقصد منه التعبير عن مشاعر النفس، والتأثير في الوجدان والعاطفة والخيال.

ويعجبني تعريف الأدب بأنه: " التعبير باللفظ الجميل عن المعنى الجميل ". والجمال الذي هو ومن صفات لفظه الأدب ومعناه، أو صورته ومادته معا من الأمور التي اختلفت في تحديدها الفلاسفة اختلافا كبيرا. وأظهر ما وقع فيه الخلاف الجواب عن هذا السؤال الخالد: أموضوعي الجمال أو ذاتي؟ وبعبارة أخرى: هل هناك مقاييس ثابتة يقاس بها الجمال؟ أو هل هناك صفات معينة إذا تحققت في الشئ عد جميلا؟ أم أن إدراك الجمال أمر ذاتي يرجع إلى المدرك نفسه، ويختلف باختلاف حالاته العقلية، ولا يتوقف على صفات الشئ الذي يوصف بأنه جميل؟.

ومهما يكن من أمر هذه الخلافات فليس لدي أدنى شك في أن الذين يحاولون التحرر من التأثر بالمزاج الشخصي، وينظرون إلى الأشياء بعين الحق والحقيقة خلال منظار الواقع، ويحكمون ذوقهم السليم المتزن، المحرر من سلطان العواطف الشخصية – يمكنهم أن يميزوا الخبيث من الطيب من الألفاظ والمعاني، فيصفوا الكلام بالجمال إذا

كان عذبا منسجما، متين التأليف، متماسك الأطراف، يستسيغ السمع مبناه، ويسرع إلى الذهن معناه، ويعدوا المعاني جميلة إذا كان فيها سمو ورفعة، وتآلف وتلاحق، بحيث يدعو بعضها بعضا، ويأخذ بعضها بحجز بعض، يسودها الترتيب والنظام، ويشملها الإحكام والانسجام، وكانت أولا وقبل كل شئ مطابقة لمقتضى الحال يدركها المدرك، فتجد سبيلا إلى قلبه، ويفهمها الفاهم، فتقع موقعا حسنا لدى نفسه.

فجمال اللفظ أو العبارة يتحقق بأمرين مترابطين متصلين اتصالا وثيقا، فأما أولهما فهو: استيفاؤها شروط الفصاحة التي يذكرونها في كتب البلاغة، والتي من شأنها أن تكسب الألفاظ والعبارة سلاسة وعذوبة وانسجاما، يسهل معه إلقاؤها أو النطق بها. وأما ثانيهما فهو: حسن تأثيرها في نفس السامع أو القارئ، بحيث يألف الاستماع إليها أو الاطلاع عليها. ويسهل عليه فهم معانيها وإدراك مراميها.

وجمال المعنى بتحقيق بأمرين أيضا: فأما أولهما فهو: حسن تأليفها وتنسيقها، وكمال ترتيبها وانسجامها، وشدة ارتباطها بموضوع البحث. وأما ثانيهما فهو إصابتها المرمى ووصولها إلى الهدف من أقرب طريق بإرواء غلة السامع أو القارئ، ومصادفتها هوى في نفسه، فلا يجد في صدره حرجا منها، ولا في نفسه نفورا عنها. فالأديب الأريب – كاتبا كان أو خطيبا أو شاعرا – هو الذي يختير ألفاظه بحيث تكون عذبه مستساغة، ويؤلف بين عباراته بحيث تكون رصينة متينة تألفها الأسماع وتشع من خلالها المعاني، وينتقي معانيه بحيث تكون جميلة متسامية، ترتضيها العقول، ويعظم تأثيرها في النفوس، فتتقبلها بقبول حسن، وتصير

من العناصر العقلية الفعالة التي لا تلبث أن تحمل الإنسان على العمل بمقتضاها.

بعد هذا نعود فنسأل: ما علاقة علم النفس الذي عرفناه بالأدب الذي شرحنا معناه؟ أو بعبارة أخرى نقول: هل ميدان الأدب من الميادين التي يسوغ للعالم النفساني أن يصول فيها ويجول؟

أحسب أنه ليس من العسير أن نجيب عن هذا السؤال. فما دمنا نعرف أن علم النفس يبحث في الحياة العقلية أيا كان اتجاهها، وأيا كان ميدانها، وما دمنا على يقين من أن الأدب ميدان تتسابق فيه العقول، ولا يجوز قصب السبق فيه إلا من يفكر ويدبر، ويرسم الخطط، وينظم الوسائل الموصلة إلى الغايات – أقول ما دمنا نعلم هذا وذاك فإنا لا محالة مدركون ما بين علم النفس والأدب من وثيق الصلات ومتين العلاقات، فحيثما يوجد نشاط عقلي توجد مادة لعلم النفس، ويتفتح ميدان للعالم النفساني.

الأدب فن من الفنون الراقية، وكل فن هذا شأنه لا ينهض ولا يرقى إلا بالاستضاءة بنور العلم، والاهتداء بأصوله وقواعده. ومن أهم القواعد التي تعني الأديب وتنير له السبيل قواعد علم النفس.

الأديب متأثر ومؤثر، يتأثر بالمشاهدات والتجارب التي تصادفه في حياته، ثم ينزع إلى نقل أفكاره وتجاربه إلى أبناء جنسه، ليؤثر في عقلياتهم، وينهض بها من جهة، ويكتسب عظفهم ومؤازرتهم من جهة أخرى.

ليس الأديب معبرا فحسب، ولكنه معبر ومفكر ومدبر، بل إنه يفكر ويدبر قبل أن يعبر ويحرر.

من مقومات الأديب أن يكون قوي الإحساس، رقيق الملاحظة، سريع التذكر، صادق التصور، واسع الخيال، سليم التفكير، فما الإحساس وكيف يكون قويا؟ وما الملاحظة؟ وكيف تكون دقيقة؟ وما التذكر؟ وما عوامل دقته وسرعته؟. وما التصور؟ وكيف يكون صادقا؟ وما التخيل؟ وما مداه؟ وما مبلغ تأثيره في الحياة؟

ومن مقومات الأديب أيضا أن يكون مرهف الوجدان، متزن الانفعال، رقيق العاطفة، فلو لم يكن كذلك ما استطاع أن يخاطب الوجدان ويثيره، ولا تسني له أن يهيج الانفعال، أو يهدئ من ثائرته إذا خرج عن حدوده، وما كان في وسعه أن يبعث في الشعب العواطف الخلقية النبيلة، التي تنهض بالأمة وترفع من شأنها وتجعل لها قيمة بين الأمم.

فما الوجدان؟ وماذا يرهفه؟ وما الانفعال؟ وما خصائصه؟ وما السبيل إلى إثارته أو التخفيف من حدته؟ وما العاطفة؟ وكيف تتكون وتنمو؟

إن من أنبل أغراض الأديب أن يعمل على إصلاح المجتمع الذي يعيش فيه لتقوية إرادته، وتهذيب نزعاته، وتوجيهها توجيها رشيدا نافعا نحو المثل العليا، والغايات السامية. فما الإرادة وما النزعة؟ وكيف تقوى الإرادة؟ وما أسباب ضعفها؟ وما النزعات النفسية الفعالة؟ وما منشئوها؟ وما المثل العليا؟ وما مكوناتها؟ وما مقوياتها؟.

هذه أسئلة ينبغي للأديب أن يعرف الإجابة عنها، ومشكلات يجدر به أن يعرف حلولها، وعلم النفس وحده هو الكفيل بالإجابة عن هذه الأسئلة، وحل تلك المشكلات.

وليس عمل الأديب مقصورا على التفكير والتحرير، والإنشاء وإلقاء الخطب، وقرض الشعر، بل إن له عملا آخر لا يقل قيمة عن هذه الأعمال، ذلك هو: النقد الأدبي. وهل يستطيع أحد أن يكون ناقدا أديبا نافذ البصيرة، صادق الحكم دون أن يلم باللغة متنها وأساليبها إلماما معقولا، ويكون على بصيرة من حركات النفس وإدراكاتها واتجاهاتها؟ إن إلمامه باللغة يساعده على إصدار الأحكام الصحيحة على الألفاظ والأساليب، وإلمامه بأعمال العقل ووظائفه وما يؤثر فيه يجعله قادرا على دراسة عقلية الشاعر مثلا، بدراسة أسلوبه وأفكاره وآرائه، فأسلوب الأديب وأفكاره عنوان عقله، بل رمز شخصيته، ومظهر خلقه.

وهل هناك من علم يساعد الأديب الناقد على دراسة عقلية الأديب المنتج غير علم النفس الذي بمعونته يعرف القارئ مدى صدق إحساس الكاتب أو الخطيب أو الشاعر، ويدرك مبلغ ما في أفكاره من سداد ومطابقة لمقتضى الحال؟

والأديب الناقد هو في الواقع حكم يصدر أحكامه للناثر أو الخطيب أو الشاعر أو عليه، فيستحسن ألفاظه ومعانيه أو يستهجنها. وكل شخص عرضة للخطأ في أحكامه، وقد يكون ذلك دون شعور منه،

فعلى الناقد أن يعرف الأسباب النفسية التي تؤدي إلى الخطأ في الحكم ليتجنبها، فيكون حكمه سليما خاليا من شوائب التحيز، بعيدا عن التأثر بالمزاج والميول الشخصية.

وخلاصة القول: أن الأديب – منشئا كان أو ناقدا – في حاجة ماسة إلى دراسة علم النفس بوجه عام، وإلى معرفة العمليات العقلية التي لها صلة وثيقة بالإنتاج أو النقد الأدبي بوجه خاص، وإلى الإلمام بمدى تأثير حياة الأديب العقلية في مسلكه الأدبي بوجه أخص.

بعد هذا يسوغ لنا أن نقول إن علم النفس الأدبي هو: (علم يبحث في عقل الإنسان من حيث كونه معبرا عن أفكاره بأساليب لغوية راقية، أو مقدرا لتعبير الناس عن أفكارهم بتلك الأساليب).

٤- تصوير موجز للحياة العقلية

أ- الشعور - شبه الشعور - اللاشعور:-

قلنا إن علم النفس يبحث في الحياة العقلية، ونريد الآن أن نحلل هذه الحياة فنبين عناصرها المختلفة، وعلاقة بعضها ببعض، ثم نشرح مبلغ تأثيرها في الإنتاج والنقد الأدبي على سبيل الإيجاز فنقول:

يقسم علماء النفس العقل إلى ثلاث مناطق هي: (١) منطقة الشعور، و (٢) منطقة شبه الشعور، أو ما وراء الشعور، و (٣) منطقة اللاشعور أو العقل الباطن.

فمنطقة الشعور تحوي الأفكار والتجارب العقلية التي يشعر بها الإنسان أو يحس بها عند اليقظة، كشعورك بالأفكار التي ينطوي عليها

هذا الموضوع، وشعورك بثقل ملابسك أو خفتها، أو بحديث الناس، أو بما يجري في هذه الغرفة، وشعورك بالسرور أو الألم الآن، ورغبتك في قراءة هذا الموضوع أو نفورك منه. فهذه كلها أفكار تحتل منطقة الشعور. غير أن عنايتك ببعض هذه التجارب قد تكون أكثر من غيرها، فجل اهتمامك – كما أرجو – موجه إلى هذا الموضوع الذي نبحث فيه، ونبين ما ينطوي عليه من أفكار، وباقي اهتمامك موزع على التجارب، الأخرى، فما يوجه إليه جل اهتمامك يقال عنه إنه يحتل بؤرة الشعور، أي أنه يحظى بالقسط الأكبر من اهتمامك وانتباهك، وما تقل عنايتك به يقال عنه إنه يحتل حاشية الشعور، واهتمامك بما في الحاشية يقوى بالنسبة لبعض التجارب ويضعف بالنسبة للآخر، أي أنه ليس موزعا على التجارب التي تحتل الحاشية بنسبة واحدة. وما يحتل البؤرة وما يحتل الحاشية قد يتناوبان فيحل كل منهما محل الآخر.

هذا وإن التجارب المختلفة التي تشغل اهتمامك القوي أو الضعيف في الوقت الحاضر يمكن إرجاعها – على اختلافها – إلى ثلاث مجموعات هي: (١) مجموعة الإدراك أو المعرفة، و (٢) مجموعة الوجدان، و (٣) مجموعة النزوع.

هذه هي منطقة الشعور، أما منطقة شبه الشعور أو ما وراء الشعور فتعد مخزنا للتجارب العقلية التي لا يشعر بها الإنسان في وقت ما، ولكنها صالحة للاستدعاء إلى حظيرة الشعور بالطرق والعوامل العادية كذكر المنبهات، وتداعي المعاني. ولبيان ذلك سأذكر كلمة هي التي تسمى " المنبه " وسترى بعد ذكرها أن سلسلة من الأفكار تتوارد على

ذهنك، هذه الكلمة هي " الفطور " فالمرجح لدي أنك لم تكن تفكر في الفطور قبل ذكر ذكر هذه الكلمة مباشرة، فلما ذكرتها توارد على ذهنك أفكار تحوم حول معنى هذه الكلمة أو لفظها، فأنى لك هذه الأفكار؟

الجواب: كانت هذه الأفكار في شبه الشعور. وكذلك يقال في جميع التجارب النفسية التي تحتل منطقة الشعور، ثم تنحدر إلى منطقة شبه الشعور، وتبقى فيها إلى أن تستدعي إلى حظيرة الشعور بالوسائل العادية. ولا شك أن الاحتفاظ بتجارب الماضي في شبه الشعور له أثر كبير في حياة الشخص العادية، إذ لو كانت تجارب الماضي تنسى لكان عليه أن يستأنف حياته العقلية من جديد كل يوم، بل كل لحظة، ولم يكن لماضيه القريب ولا البعيد تأثير في حياته، وما استفاد من تجارب الماضي في حل المشكلات المستقبل. ولا ريب أن من يتصور أو يتخيل، ويفكر ويدبر، ويقيس الحاضر على الماضي إنما يستمد كثيرا من صوره وأفكاره من تجارب الماضي وحوادثه التي يكنها شبه الشعور.

أما منطقة اللاشعور أو العقل الباطن فتشبه شبه الشعور في أنها تدخر بعض تجارب الماضي العقلية، ولكنها تخالفها في أن التجارب التي انحدرت إلى منطقة العقل الباطن كانت مرة مؤلمة، إذ أن معظمها رغبات لم تتحقق، أو مخاوف هزت كيان النفس وزلزلت أركانها، أو آمال وأماني لم يسمح لها نظام المجتمع وقيود الحياة الاجتماعية بالتحقق، فانحدرت إلى أعماق النفس، ولم يعد من الممكن استدعاؤها إلى حظيرة الشعور إلا بوسائل غير عادية، وبصور رمزية في بعض الأحيان، كما يحدث في أحلام النوم، وعند التنويم المغناطيسي، والتحليل النفساني،

وعند الغيبوبة أو الذهول، وفي حالات انقسام الشخصية، والهوس والخيل، والجنون، والمرض، والاضطرابات العصبية. ففي هذه الحالات الشاذة تخرج الأفكار الدفينة، والرغبات المكبوتة – إلى حظيرة الشعور، وتنحل العقد النفسية – كما يقول علماء علم النفس التحليلي، ومن هذا القبيل ما يسمى بالهاتف النفسي الذي يخاطب الشعور خطابا يترتب عليه حل بعض ما كان قد استعصى عليه حله من مشكلات. ولست أشك في أن شياطين الشعراء الذين تتحدث عنهم الأساطير الأدبية ليسوا إلا شخصيات منتحلة من نسيج الخيال المستمد من العقل الباطن.

ولست أريد أن أخوض غمار هذا البحث الظريف المتشعب النواحي، ولكن أراني مع ذلك مضطرا إلى أن أذكر لك أن كثيرا من الدوافع النفسية التي تدفع الإنسان إلى الإنتاج الفني بوجه عام، والأدبي بوجه خاص، مرده إلى النزعات الباطنية المكبوتة التي تؤثر في الحياة الشعورية تأثيرا لا يشعر به الإنسان، فإن العقل الباطن ليس خامدا هامدا، ولكنه يقظ فعال، يؤثر في حياة الإنسان العقلية دون شعور منه، وبخاصة ما يسمى بالعقد النفسية التي أهمها عقدة الرفعة، وعقدة الضعة، وعقدة أوديب، وعقدة إلكترا.

وقد برهن علم التحليل النفساني على أن هذه العقد تتكون في العقل الباطن منذ الطفولة الأولى، وتبقى كامنة فيه لا يشعر الإنسان بها حتى في عهد الكبر، ولكنها تعمل عملها البعيد الأثر في حياته دون شعور أو قصد منه. وقد يكون لبعضها تأثير خاص في الإنتاج الفني كما سترى فيما بعد.

هذه هي مناطق العقل الثلاث كما تصورها معظم المحدثين من علماء النفس.

ب- العقل في رأي فرويد

ولفرويد الطبيب النمساوي الذائع الصيت في هذا الموضوع رأي مفصل أجمله لك فيما يأتي:

يرى هذا العالم النفساني الكبير أن العقل يتركب من ثلاث مستويات يسميها: النفس السفلى أو " هو "، والنفس أو الذات أو " أنا "، والنفس العليا أو الضمير. وللذات التي يعبر عنها بأنا ثلاث مناطق هي: الشعور وشبه الشعور واللاشعور.

فالنفس السفلى أو البدائية تحوي الغرائز والنزعات البدائية الطائشة، وهي المؤثر الأول في سلوك الإنسان الهمجي أو الطائش الخارج على القوانين والنظم الاجتماعية ويسيطر على هذه النفس ويصرفها مبدأ اللذة أي، أنها تحمل الإنسان على العمل لإرضاء النزعات الغرزية، والحصول على اللذة المادية.

أما الذات أو أنا فهي النفس الاجتماعية، وتنشأ باتصال النفس السفلى بالعالم الخارجي أو البيئة وامتزاجهما وتوافقهما بالتربية والتجارب الخاصة. وهذه النفس هي التي يريدها الإنسان حينما يقول " أنا " وهي تتأثر بالواقع والحقيقة، أي أن القانون والنظم الاجتماعية هي المسيطرة عليها.

والصراع النفسي يكون في رأي فرويد بين النفس السفلى والذات،

أي بين الغرائز في فطرتها وسذاجتها، وبين النفس المتصلة بعالم الحقيقة المتأثرة به. وتكون نتيجة الصراع أن يبقى جزء من النفس العامة محتلا الشعور أو شبه الشعور، وأن ينحدر الجزء الآخر بالكبت إلى اللاشعور.

أما النفس العليا فهي الضمير، وتتكون من المبادئ والمثل الخلفية أو الدينية السامية. وللضمير السيطرة على الذات، والرقابة على علاقتها بالنفس السفلى، وكثيرا ما يكون الحكم المتغلب في حسم النزاع بينهما.

وينشأ الضمير من الذات، أي أن ناحية منها تتطور وتسمو، وتتصل بالمثل العليا، ويكون لها السلطان على النواحي الأخرى.

وبأخذ الضمير أو النفس العليا في التكون باتصال الطفل بأبويه اللذين يقدسهما، كأنما يعدهما مثلا أعلى له، ثم تنمو هذه النفس وتسمو بالتعلم والتأدب الروحاني.

وللغريزة الجنسية في رأي فرويد أعلى منزلة بين الغرائز الإنسانية، إذ أنها – في نظره – هي الغريزة الرئيسية المؤثرة في حياة الفرد وسلوكه منذ ولادته، وكبتها هو السبب الأول فيما يعتري الإنسان من أمراض جثمانية، وعلل نفسية، وشذوذ اجتماعي. ولها مظاهر تختلف باختلاف مراحل نمو الانسان، ففي السنة الأولى من الحياة تظهر في مص الأشياء، وفي الثانية تتجه إلى أعضاء الجسم واللعب بها، وبخاصة أعضاء التناسل، وفي الثالثة تتجه إلى الفضلات التي تخرج من الجسم، وفي الرابعة والخامسة تتجه نحو الأبوين، وقد يولع الوالد بأمه فتنشأ عقد أوديب، وقد تولع البنت بأبيها فتتكون عقدة الكترا.

ج- بين فرويد وآدلر

في سنة ١٩١٢م حدث انقسام في مدرسة فرويد، وذلك حين انشق عليه تلميذاه: آدلر ويونج، لخلاف بينه وبينهما في الرأي. وكانت أبرز مواضع النزاع بين فرويد وآدلر الغريزة الجنسية، من حيث منزلتها بين الغرائز وأثرها في الحياة.

وإليك أهم الأسس التي يقوم عليها مذهب آدلر:-

(١) أن غريزة إعلاء النفس أوحب الظهور هي الغريزة التي لها الشأن الأول في حياة الفرد. أما الغريزة الجنسية فلها أثر لا ينكر في توجيه سلوك الإنسان، ولكن منزلتها بين الغرائز ثانوية إذا قيست بمنزلة غريزة حب الظهور. التي تعد في نظر آدلر مصدر النبوغ والنجاح في الحياة إذا سلكت سلكها الطبيعي ونالت مآربها التي ترمي إليها. أما إذا انحرفت عن طريقها، وحيل بينها وبين الحصول على مطالبها فإنها تكون سببا في الفشل وخيبة الأمل.

(٢) أن هذه الغريزة قد تتجاوز حدودها فينشأ عن ذلك الغرور والإعجاب بالنفس، وتتكون في النفس عقدة الرفعة والعظمة، وقد تنكمش وتتخاذل فينشأ من ذلك ضعف الثقة بالنفس، وتتكون على مر الزمن عقدة الضعة أو الصغار.

وقوة هذه الغريزة أو ضعفها نتيجة حتمية لتنشئة الطفل ومسلك أبويه وأقاربه وخدمه نحوه في دور طفولته الأولى، فإذا لقي من هؤلاء عطفا وحنانا وثقة به نمت هذه الغريزة نموها الطبيعي، وإذا بالغوا في

تدليله والاعتداد به نشأت عقدة الرفعة. أما إذا وجد منهم غلظة وقسوة وعدم اهتمام فإن شعوره بالضعف والعجز يظهر ثم يقوى، وبذلك ينشأ خاملا. وقد يشتد شعوره بذلك العجز فتنشأ عقدة الضعة.

وقد يشتد الصراع بين هذه الغريزة وبين ظروف الحياة فينشأ الفرد ميالا للعزلة أو القسوة على الناس، أو الثورة على المجتمع.

(٣) أن الشعور بالضعة أو العجز هو – في نظر آدلر – سبب جميع العلل العصبية والأمراض العقلية، فإن وجود هذا الشعور لدى أي شخص أمر غير مرغوب فيه. وليس من الممكن احتماله زمنا طويلا، لأن كل فرد مطبوع على حب السيطرة والرغبة في الظهور، ولذا كان من الضروري العمل على التخلص من هذا الشعور، لكي يحيا الإنسان حياة عقلية سعيدة.

والتخلص من هذا الشعور يتم إما بادعاء الرفعة والتظاهر بالعظمة، وإما بمحاولة القيام بعمل يرفع قدر المرء في أعين الناس، تعويضا عما يشعر به في قرارة نفسه من نقص.

وقد تنتهي هذه المحاولة بالنجاح والنبوغ في أي ناحية من نواحي الحياة العلمية، أو الفنية، وقد تنتهي بالفشل والشعور بخيبة الأمل واليأس من النجاح. وحينئذ تقع الكارثة، فإما أن يصاب المرء بأمراض عصبية واضطراب في حياته العقلية، وإما أن يقدم على الانتحار للتخلص من آلام الحياة ومآسيها.

ويعزو آدلر إلى هذا الشعور بالعجز والضعة الكامن في النفس

خيالات المرء وأوهامه، وذلك حين يبني قصورا في الهواء، أو يتخيل نفسه بطلا من الأبطال، لينفس عن نفسه كربة الشعور بالعجز. كما يعزي إلى هذا الشعور نفسه محاولة الفرد التغلب على صعوبات الحياة، والحصول على الجاه، والنبوغ في العلم والفن، والاستمتاع بالمناصب الاجتماعية الراقية.

٤- أن كل فرد ينشأ على اتباع نمط أو أسلوب معين في السلوك والتفكير منذ طفولته الأولى. ويقول آدلر إن العوامل التي تعمل على تكون هذا الأسلوب تشمل:-

(أ) طريقة معاملة الأسرة للطفل.

(ب) منزلة الطفل في الأسرة، كأن يكون وحيدا، أو أصغر الأولاد. أو أكبرهم سنا.

(جـ) منزلة الأسرة الاجتماعية والاقتصادية.

(د) نوع الطفل إن ذكرا أو أنثى.

(هـ) حالة الطفل الصحية العامة، وحالة أعصابه بوجه خاص. فجميع هذه العوامل تحمل الطفل على أن يتخذ له في الحياة طريقا خاصا. ويسلك مسلكا معينا هو الذي يسمى نمط الإنسان أو أسلوبه في الحياة.

وأسلوب الحياة الذي يألفه الفرد منذ حداثته يكاد يبقى كما هو ملازما له طول حياته، ويتمثل في مزاجه، ووجهة نظره نحو نفسه ونحو

العالم الذي يعيش فيه، بل نحو الحياة نفسها، وهو الذي يحدد آماله ومطامعه في الحياة، ويجعله يسلك مسلكا خاصا في مقاومة المشكلات، وبخاصة مشكلات الحياة الاجتماعية، ومشكلات المهنة التي يتولاها، ومشكلات الحياة الزوجية.

ولهذا كله يرى آدلر أن الغرض الأساسي الذي يجب أن يرمي إليه المحلل النفساني هو: أن يكشف عن أسلوب الفرد أو نمطه في الحياة، وعن الهدف الخاص الذي كان يهدف إليه وهو طفل – ولا يزال يرمي إليه حتى الآن – لتحقيق شخصيته، والتخلص من شعوره بالنقص.

ومن الممكن معرفة هذين الأمرين بوسائل أهمها:–

أ– الإلمام بمنزلة الفرد من أسرته.

ب– دراسة ما يحب أو يكره من الأشخاص والأشياء والأعمال.

جـ– مراقبة هيئته عند الوقوف والمشي، والجلوس، والتسليم على الناس بيديه،

والهيئة التي يستقر عليها عند النوم، فمن آراء آدلر أن النوم مع مد الرجلين دليل على الرغبة في العظمة، وأن النوم مع ثنيهما وإلصاق الفخذ بالبطن وتغطية الرأس دليل على الخمول وعدم الرغبة في العظمة، وأن النوم على البطن دليل على الميل إلى العناد والسلوك السلبي.

د– تأويل الأحلام التي يرى آدلر أنها تمثل ميول الفرد، وترمز إلى اتجاهاته في الحياة، وليست مقصورة على أنها وسائل لتحقيق الرغبات

المكبوتة. كما يقول فرويد.

(٤) أن العقل الباطن في رأي آدلر ليست له تلك المنزلة الرفيعة التي له في رأي فرويد، وليس بينه وبين العقل الظاهر تلك الحواجز التي يتصورها فرويد. وقصارى القول في هذا الموضوع في رأي آدلر أن نمط الحياة الذي يدرج عليه الطفل منذ طفولته الأولى يصير غير شعوري، ويحتل من نفسه ما وراء الستار ما دام غير مفهوم أو غير معلل، فإذا فهم وعرف سببه أو منشؤه أصبح شعوريا. وحين يصير شعوريا يزول جميع ما ترتب على عدم العلم به من آلام أو أمراض عقلية. وكذلك الحال بالنسبة للذكريات والتجارب المؤلمة للنفس، فإن هذه تنحدر إلى العقل الباطن، وتظل مع ذلك قوى حية تؤثر في حياة الإنسان العقلية، وتسبب ما يلاحظ عليه من شذوذ في سلوكه، حتى إذا ما انتقلت إلى الشعور – بأي وسيلة من الوسائل – ذهبت آثارها التي كانت تظهر في الشذوذ العقلي، واعوجاج السلوك.

هذه حقائق قيمة تفيدنا في تربية أطفالنا، وتساعدنا على فهم تصرفات الناس ومعرفة وجهة نظرهم نحو والعلم والفن كما سترى.

د- اعمال العقل واستعداداته

ومهما يكن من اختلاف علماء النفس في تصور العقل ومناطقه، والنفس وأنواعها فليس ثمة ريب في أن الأعمال التي يقوم بها العقل – على اختلاف صوره ومراتبه – لا تخرج عن ثلاث مجموعات، قد أشرت إليها آنفا، ألا وهي (١): مجموعة الإدراك أو التعقل، (٢) مجموعة

الوجدان أو الشعور باللذة أو الألم على اختلافهما في الكم والكيف (٣) مجموعة النزوع أو الاتجاه إلى العمل.

كما أنه ليس هناك خلاف في أن العقل الإنساني الفطري أو الطبيعة البشرية تتكون من مجموعتين من الصفات الفطرية: الأولى: مجموعة الاستعدادات، والثانية: مجموعة الدوافع، فالاستعدادات موقفها سلبي، إذ أنها تساعد على تقبل الآثار من الخارج والتصرف فيها، أما الدوافع فموقفها إيجابي، لأنها تدفع الإنسان إلى العمل، والاتصال بالبيئة، واكتساب العلم والمعرفة والأخلاق والعادات والعواطف بوساطة الاستعدادات.

ويدخل في الاستعدادات: القدرة على الإدراك الحسي والتصور والتخيل وغيرها من العمليات الإدراكية، وكذلك الذكاء والمواهب الفطرية الخاصة، كالموهبة العددية أو الرياضية، والموهبة الفنية، والموهبة العملية، وغيرها من المواهب الخاصة التي يمنحها بعض الأفراد دون بعض. وستأتي فيما بعد مناسبة للتحدث عن هذه المواهب الخاصة.

أما الدوافع فتشمل الغرائز والميول الفطرية العامة، فكل من هذه قوة دافعة تحفز الإنسان إلى العمل، والاتصال بالبيئة في الظروف المناسبة لها.

وكل غريزة تدفع الإنسان إلى عمل أو أعمال معينة، فغريزة الخوف مثلا تدفع الإنسان إلى الهرب أو الاختفاء أو الاستغاثة، وغريزة الغضب تحمل الإنسان على المقاتلة.

ومن الميول الفطرية: العامة الميل إلى اللعب، والميل إلى المشاركة الوجدانية والميل إلى التقليد، والميل إلى التأثر بالإيحاء والاستهواء، أي التأثر بأفكار الناس ومبادئهم في ظروف معينة.

وكما تتصل الاستعدادات بالناحية الإدراكية أكثر من غيرها من الناحيتين الأخريين فكذلك تتصل الدوافع بالناحية النزوعية أكثر من غيرها. أما الناحية الوجدانية فتصحب الاستعدادات، كما تصحب الدوافع في أثناء سيرها في طريقها، فإذا قضى الاستعداد رغبته بسهولة كان السرور، وإلا كان الألم. وإذا نالت النزعة النفسية الدافعة مأربها وتحققت رغبتها حل السرور، وتجددت في النفس انفعالات سارة، وإلا حصل الألم، وتواردت على النفس انفعالات مؤلمة.

والسرور يدعو إلى استمرار العمل السار أو استئنافه كلما سنحت الفرصة، أما الألم فيدعو إلى التبرم بالعمل أو الكف عنه.

ويعنينا في بحثنا هذا أولا وقبل كل شئ أن نعرف العمليات العقلية الهامة ونلم بمبلغ تأثيرها في الإنتاج الأدبي، وفي تقدير الأدب ونقده، فإليك البيان:

الباب الثاني

العمليات العقلية الهامة المؤثرة في الإنتاج والتقدير الأدبي

١- الإدراك الحسي

يقرر علماء النفس أن أساس العمليا العقلية الإدراكية هو الإحساس أو الإدراك الحسي – والإدراك الحسي –كما يفهم من اسمه – هو فهم أو تعقل بوساطة الحواس، كإدراك الوان الأشياء وأشكالها وأحجامها وأبعادها وأوضاعها بوساطة البصر، وإدراك الأصوات والنغمات بالسمع، وإدراك الطعوم بالذوق، والروائح بالشم وملمس الأشياء باللمس، أي أن الإدراك الحسي يترتب عليه إدراك المرئيات والمسموعات والمذوقات والمشمومات، والملموسات، بوساطة الحواس الخمس الظاهرة، وهي: العين، والأذن، واللسان، والأنف، والجلد.

وللإدراك الحسي أثر كبير في الإنتاج الأدبي، فإذا كان قويا واضحا استطاع المنشئ الأديب أن يصف ما يحس وصفا دقيقا مطابقا للواقع.

وقد دلت التجارب النفسانية على أن الناس ليسوا سواء في الإدراك الحسي، فمنهم: البصريون الذين يكون إدراكهم للمرئيات واضحا دقيقا مستوعبا، ومنهم السمعيون الذين يقوى فيهم إدراك الأصوات والنغمات، ومنهم: اللمسيون الذين تقوى فيهم حاسة اللمس، فتدرك الملموسات

إدراكا تفصيليا واضحا. ولا ريب أن قوة الإدراك الحسي في ناحية من النواحي تساعد على دقة الوصف في الناحية نفسها.

٢- التصور

وعن الإدراك الحسي ينشأ التصور، وهو: استحضار صور المدركات الحسية عند غيبتها عن الحواس، دون التصرف فيها بزيادة أو نقص، أو تغيير أو تبديل، وذلك كاستحضار صورة حديقة رأيتها من قبل، أو استدعاء صورة حادثة شاهدتها، أو استحضار نغمة قطعة موسيقية سمعتها، وهكذا. والتصور ميدان تتسابق فيه عقول الأدباء، فهو الذي يساعدهم على وصف تجاربهم الماضية وصفا دقيقا.

وإلى اختلاف الناس في الإدراك الحسي يرجع اختلافهم في التصور والقدرة على التصوير، فالبصري يقوى على تصور المبصرات وتصويرها تصويرا واضحا دقيقا. والسمعي يقوى تصوره للأصوات والنغمات، فيساعده ذلك على حسن تصويرها. وكذلك يقال في الذوقي والشمي واللمسي فالشاعر الذي يقول:

لما نزلنا نصبنا ظل أخبية　　　وفار باللحم للقوم المراجيل

ورد وأشقر ما يؤنيه طابخه　　　ما غيَر الغلى منه فهو مأكول

إنما يصف ما رأى وأحس من قبل، معتمدا في ذلك على عملية التصور، فقد استحضر الأخبية وظلها، والمراجيل وفورانها، ولون اللحم الوردي والأحمر، وغليان الماء واللحم فيه، والتهام اللحوم بمجرد أن يغير لونها غليان الماء. وهذا تصوير مطابق للواقع، لا زيادة فيه ولا تغيير ولا تبديل.

٣- التخيل

وعن التصور ينشأ التخيل، وهو بمعناه الخاص: استحضار صور لم يسبق إدراكها في جملتها إدراكا حسيا، كاستحضار صورة مركبة من جسم الإنسان ورأس السمكة، أو من جسم الإنسان ورأس الأسد، أو تصور بقرة تتكلم، أو قرد يقهقه.

فالشاعر السابق الذي يقول بعد البيتين المذكورين:

نمت قمنا إلى جرد مسومة   أعرافهن لأيدينا مناديل

إنما يلجأ إلى التخيل حين يعد أعراف الجياد مناديل. والشاعرة الأندلسية التي تقول:

وقانا لفحة الرمضاء واد   سقاه مضاعف الغيث العميم

حللنا دوحه فحنا علينا   حنو المرضعات على الفطيم

وأرشفنا على ظمأ زلالا   ألذ من المدامة للنديم

بصد الشمس أنى واجهتنا   فيحجمها ويسمح للنسيم

تروع حصاه حالية العذارى   فلتمس جانب العقد النظيم

إنما يسعفها في دقة وصف هذا الوادي التصور والتخيل معا، فهي تعتمد على التصور في قولها إن الدوح يصد الشمس، ويسمح للنسيم بالمرور، وفي وصفها ماء الوادي الجاري في جداوله بأنه زلال روى ظمأها وظمأ رفاقها، وتعتمد على التخيل في ادعائها أن فروع الدوح وأغصانها حنت عليهم حنو المرضعات على الفطيم، وفي زعمها أن ماء

الوادي ألذ من خمر المدامة تقدم للنديم. وفي تصويرها حصا الوادي المبعثر فوق أرضه هذا التصوير البديع، إذ تدعي أنه يشبه في لونه وحجمه وشكله حبات عقود العذاري لدرجة أنهن يظنن ان عقودهن قد تقطعت فتساقطت حباتها على الأرض، فيدركهن الفزع، فيلمسن هذه العقود، لتتحقق كل منهن أن عقدها لا يزال حول جيدها.

وبمقدار دقة التخيل وسعة مداه يكون مقدار الدقة في الوصف والتصوير.

وهنا أقف بعض الوقت لأشرح للقارئ التخيل، لما له من منزلة ممتازة في الإنتاج والتقدير الأدبي.

للتخيل في اصطلاح علماء النفس معنيان: معنى خاص، ومعنى عام، فهو بمعناه الخاص: استحضار صور لم يسبق إدراكها في جملتها إدراكا حسيا كما قلنا من قبل، فالصور المستحضرة على هذا المعنى لابد أن تكون جديدة في جملتها، أي أن الجديد منها هو التركيب والتأليف بين العناصر المألوفة لإخراج صورة غير مألوفة، وذلك كتخيل صورة حديقة مثالية لم تسبق رؤيتها في عالم الحقيقة، ومن هذا النوع إسناد العمل إلى غير مصدره الطبيعي، كإسناد التكلم إلى الحيون، وإسناد الشعور إلى الجماد، وإسناد الحنو إلى الدوحة حينما تدلى فروعها وأغصانها.

أما التخيل بمعناه العام فهو: استحضار صور ذهنية لمدركات حسية على سبيل الإطلاق، أي سواء أسبق إدراك هذه الصور في عالم الحقيقة

إدراكا حسيا أو لم يسبق، فهو بهذا المعنى يشمل التصور، إذ أنه ينقسم قسمين الأول هو: التخيل الاستحضاري، ويسمى أيضا التخيل التكراري أو التذكري أو التصوري. وهذا القسم هو التصور الذي سبق الكلام عليه. والقسم الثاني هو التخيل الابتكاري، ويسمى أيضا التخيل الإنشائي أو الاختراعي، وهو: استحضار صور أشياء لم يسبق إدراكها في جملتها إدراكا حسيا فيما سبق، وهذا القسم هو التخيل بمعناه الخاص الآنف شرحه.

والتخيل الابتكاري على ثلاثة أنواع هي: الابتكاري المطلق، والابتكاري المقيد، والابتكاري المترجم أو التقليدي.

ويمتاز الابتكاري المطلق بأنه لا يخضع للإرادة، وبأنه ليس له غرض مقصود معين، وبأنه لا يتقيد بالماضي ولا بالمستقبل. مثال ذلك ما يحدث للإنسان حينما يخلو ونفسه، ويطلق لخياله العنان يذهب به أنى يشاء، فتتوارد على ذهنه صور غريبة تتعلق بنفسه أو بغيره من الناس، فيتخيل نفسه في موقف غير موقفه بالأمس مثلا وهو يلقي محاضرة، أو يتصور نفسه مستمتعا بمنصب راق، أو رب أسرة كبيرة، أو صاحب أموال وضياع.

ويدخل في هذا النوع ما يسمى بأحلام اليقظة أو أحلام النهار. وأوضح مثل له هو مثل بائع الزيت. فقد حكى أن بائع زيت اضطجع على سريره يوما ما، وإناء الزيت على رف أمامه، فأخذ يحدث نفسه ويقول. غدا أبيع هذا الزيت وأشتري بثمنه نعجة، وتكبر النعجة فأبيعها

وأشتري بثمنها عجلة، وتكبر العجلة وتصير جاموسة تلد عجولا فأبيعها، وأدفع ثمنها مهرا وأتزوج، ويولد لي ولد فأؤدبه وأعوَده طاعتي، ووالله إن خالفني ضربته بعصاي هذه. " وأخذ عصاه فلم يضرب بها ولده الموهوم، ولكنه ضرب إناء الزيت فانكسر، وسال ما فيه من زيت على الأرض فقضى عليه، وقضى معه على أحلام الرجل وآماله الحلوة.

وعلماء التحليل النفساني يرون أن لأحلام اليقظة دافعا وغاية، ولكنهما غير شعوريين، فالدافع إليها في المثل الذي ذكرناه هو عدم رضا الرجل بوحدته، ورغبته في الزواج الكامنه في نفسه. وغايتها تحقيق هذه الرغبة في عالم الخيال إذ لم يمكن تحقيقها في عالم الحقيقة.

فأحلام اليقظة كأحلام النوم في رأي فرويد، فلها سبب، ولها غاية هي أن يحصل الإنسان في نومه على الرغبات التي حالت الظروف الواقعية دون تحققها. ومن أحلام اليقظة ما يتعلق بالغاية العظمى أو الأمل، أو مطمح نظر الإنسان في الحياة، ويسمى: خيال الآمال أو الخيال الأيديالي. والفرق بينه وبين غيره من أحلام اليقظة أن أفكار الإنسان في أثناء الخيال الأيديالي ترتبط بمهنته وباستعداده الخاص، ولذا يمكن تحققها وإن جلا، كما هي الحال في الطبيب الذي يتخيل أنه متمتع بمنزلة عظمى كمنصب كبير الأطباء أو عميد كلية الطب. أما إذا تخيل أنه خطيب مصقع، قادر على التأثير في الجماهير بلسانه العذب، ومنطقه الفصيح، وبيانه الخلاب – مع كونه طبيبا متخصصا لمهنة الطب فيقال عنه إنه يسرح في عالم أحلام اليقظة فقط.

فكل من أحلام اليقظة والخيال الأيديالي نوع من التخيل الابتكاري المطلق، إلا أن هذا مرتبط بمهنة الشخص ومن الميسور تحققه، وذاك بعيد عن استعداد المتخيل ومن الصعب تحققه.

أما التخيل الابتكاري المقيد فيمتاز بأن له غرضا مقصودا يشعر به الإنسان ويعمل على تحنقه، وبأنه خاضع لإرادة المتخيل، وبأنه مرتبط بالمستقبل، ولهذا النوع فرعان: هما: التخيل العلمي، والتخيل الفني.

مثال التخيل العلمي ما يجري بنفس المهندس مثلا حينما يفكر في وضع تصميم لجسر على جدول معين، فخياله في هذه الحالة مقيد بظروف الجدول، وبما بين يديه من الأدوات والمراد. وله غرض يرمي إلى تحقيقه وهو بناء الجسر، وتخيله خاضع لإرادته، فهو يقلب الأمر على وجوهه الممكنة حتى يصل إلى الصورة المطلوبة، والتخيل هنا متعلق بالمستقبل، أي أن الصورة المتخيلة لا تتحقق إلا في المستقبل.

والتخيل العلمي يفيد الإنسان في حل مشكلات الحياة، فهو يفرض الفروض الممكنة، ويتخيل الحلول المختلفة التي بها يمكن حل المشكلة، ثم يوازن بين بعض هذه وبعض، ويناقشها واحدا واحدا، ولا يزال يوازن ويناقش حتى يصل إلى الحل الصحيح.

ومثال التخيل الفني ما يجري بنفس المصور الذي يريد أن يصور صورة مستوفية بشروط معينة، وما يجري بنفس الشاعر حينما يريد أن ينظم قصيدة في موضوع خاص.

ويتوقف النجاح في التخيل الابتكاري المقيد بفرعيه على (١)

مقدرة المتخيل العقلية، و(٢) مقدار ما لديه من معارف، (٣) ومدى تجاربه الخاصة في الحياة.

ويمتاز التخيل العلمي بتقيده بالواقع، وعدم تأثره بمزاج العالم الشخصي وعواطفه وميوله الخاصة، أما التخيل الفني فيتأثر بمزاج رجل الفن وذوقه الخاص، وبوجدانه وعواطفه وشخصيته، أو بعواطف الناس وميولهم، وهو مضطر إلى ذلك ليكسب تصويره روعة، ويخلع عليه لباسا من الجمال والجلال يجتذب بها قلوب الناس، ويستهوي أفئدتهم ويثير عواطفهم. وبعبارة أخرى نقول إن العال يتخيل صوره بعين العلم والحقيقة، أما رجل الفن فيرى صوره بعين العاطفة والوجدان. ويستحضرها في ضوء مزاجه الشخصي.

وأما التخيل الابتكاري المترجم أو التقليدي فهو: استحضار الصور التي يصورها الغير، وذلك كما يفعل القارئ حين يقرأ وصف منظر يصفه الكاتب، أو يستحضر صورة يصورها الشاعر، فالصورة التي يستحضرها كل من هؤلاء جديدة بالنسبة له، إذ لم يسبق له مشاهدتها من قبل في عالم الحقيقة، وسمي هذا الخيال مترجما، لأن المتخيل يترجم به الألفاظ والعبارات التي يسمعها أو يقرؤها إلى صور، وسمي تقليديا، لأن السامع أو القارئ يقلد غيره في استحضار الصور التي يصفها. وقد يكون استحضاره دقيقا مطابقا للواقع. وقد يخطئ فتكون الصور التي يستحضرها مخالفة لما في ذهن الملقي أو المؤلف. وهذا النوع من أنواع التخيل هام جدا في التربية والتعليم، فهو الذي يعتمد عليه التلميذ في استحضار الصور التي يصفها له المدرسون أو المؤلفون في أثناء دراسة

المواد المختلفة.

وتتوقف الصحة أو الخطأ في الاستحضار هنا على مقدرة السامع أو القارئ على الانتباه والفهم، ودقته في الاستحضار من جهة – وعلى مقدار دقة المؤلف أو الملقي في الوصف والتصوير من جهة أخرى.

لذا كان لزاما على المدرسين والمؤلفين أن يراعوا في تدريسهم وتأليفهم مستوى التلاميذ ومدى تجاربهم وخبراتهم في الحياة، فلا يستخدموا من الألفاظ والعبارات إلا ما يفهمه التلاميذ، ولا يطالبوهم باستحضار الصور الذهنية التي لا عهد لهم بها، وأن يلتزموا جانب الدقة في الوصق، ويستعينوا على تكملة الصور وبياتها بكل ما يمكنهم الاستعانة به من وسائل الإيضاح.

وهذا النوع أيضا هو الذي يعتمد عليه من يقدر الفن عامة ومن يتذوق الأدب بوجه خاص. فمن يقرأ قطعة شعرية مثلا، ويفهم أغراضها ومراميها إنما يترجم أفكار الشاعر، ويرى من خلال ألفاظه وعباراته الصور التي يصورها، ثم يستحضر هذه الصورة في نفسه. فإذا كان التصوير دقيقا خلابا اشتد تأثيره في النفس، وأدى غرضه المقصود من إثارة الخيال، وتحريك الوجدان، وتنبيه العاطفة. أما إذا كانت الألفاظ مبهمة، والعبارات ملتوية، والمعاني معقدة، أو كانت الصورة مبتورة ينقصها بعض العناصر الأساسية – فإن الصورة المتخيلة تكون مبهمة أو ناقصة كذلك. نعم إن الشاعر قد يعتمد على القارئ أو السامع ليكمل بخياله ما عسى أن يكون في الصورة من نقص، وكثيرا ما تكون هذه التكملة سهلة

ميسورة توحي بها عناصر الصورة التي اكتفى بها الشاعر، ولكن ينبغي ألا يتجاوز هذا النقص أحد المعقول، خشية أن يعجز التصوير عن التأثير، ويذهب القصور بجمال التصوير، ويقضي على جلاله وروعته.

ولست في حاجة إلى الإفاضة في بيان قيمة التخيل في الحياة، وشرح آثاره في رقي النوع الإنساني. فيكفيني مراعاة للاقتصاد في الزمن أن أذكر في هذا الصدد العبارة الآتية، وهو للاستاذ ولتون المربى الانجليزي المشهور، يقول هذه العلامة في بيان فائدة التخيل ما ترجمته: " إن رقي النوع الإنساني من ألفه إلى يائه يرجع إلى شيئين هما: تخيل أمور أفضل من تلك التي في بيئتنا، وبذل الجهود في سبيل إبرازها إلى عالم الحقيقة. وما الكنوز التي ورثناها عن الماضي إلا صور مجسمة للتخيلات سواء في ذلك العلوم، والآداب، والموسيقى، والقانون، والأنظمة الاجتماعية، والأخلاق، والعقائد الدينية. نعم والعقائد الدينية، إذ من المستحيل أن يتصور الإنسان كائنا أعلى منه منزلة بدون قدرته على التخيل. "

٤- تداعي المعاني

أ- معناه وعوامله:

من العمليات العقلية تداعي المعاني أي تواردها على الذهن واحدا بعد الآخر لوجود علاقة بينها، وقد حصر أرسطو عوامل تداعي المعاني في ثلاثة هي: (١) التشابه، و(٢) الاقتران الزماني أو المكاني. وأرجعها المحدثون من علماء النفس إلى عامل واحد هو الاقتران الذهني. ولا

داعي للإطالة في بيان هذا الموضوع فنحن على كل حال نعرف أن الشئ بالشئ يذكرا فأنت إذا رأيت رجلا طويلا تتذكر صديقا لك يشبهه في طول القامة. والتجارب السارة أو المؤلمة تذكرنا بأمثالها من تجاربنا الماضية. والطويل قد يذكرنا بالقصير، والسار قد يذكرنا بالمؤلم، والحوادث التي حدثت لك في زمان أو مكان واحد يستدعي بعضها بعضا، وهذا كله راجع لقوانين تداعي المعاني الأساسية التي ذكرناها.

وهناك قوانين أخرى لتداعي المعاني توصف بأنها ثانوية وهي (١) قانون الأولية، و(٢) قانون التكرار، و(٣) قانون قرب العهد، و(٤) قانون الوضوح، و(٥) الحالة الوجدانية الخاصة، و(٦) قانون الحالة العقلية العامة أو الخاصة.

ويظهر أثر هذه القوانين في تفضيل بعض الأفكار على بعض عند التداعي، وذلك حين يرتبط المنبه بعدة معان كل واحد منها صالح لأن يمر بالذهن عند ذكر المنبه، ولكن لابد أن تتبع ترتيبا معينا في التوارد لأنها لا تأتي كلها إلى الذهن دفعة واحدة. فهذا الترتيب يخضع لهذه القوانين الثانوية.

(١) فأول حادثة من نوعها يشتد تأثيرها في النفس ولذا تجد طريقها إلى الذهن أسرع من غيرها.

(٢) وإذا تكرر ارتباط فكرة بأخرى عدة مرات كانت أولى بالاستدعاء من غيرها.

(٣) وإذا كان أحد المعاني المترابطة أحدث من غيره في تجاربنا كانت له

الأفضلية في المرور بالذهن على ما هو قديم منها.

(٤) وكلما اشتدت الرابطة بين معنيين واتضحت الصلة بينهما كان كل منهما أسرع في دخول حظيرة الشعور عقب الآخر.

(٥) والإنسان في حالة الرضا عن شخص تتوارد على ذهنه الصفات الحسنة والفضائل التي تتجلى في ذلك الشخص.

(٦) والأفكار التي تتوارد على أذهان الناس تختلف باختلاف مهنهم وميولهم، فأفكار المدرس تكون في الغالب في عالم التدريس، وأفكار القاضي تكون أشد اتصالا بعالم القضاء والقانون.

وأفكار الشخص الواحد في وقت من الأوقات قد تختلف عنها في وقت آخر، وذلك تبعا لحالته الوجدانية والعقلية الراهنة، فتارة ينغمس في عالم السياسة، وأخرى يندمج في عالم الصناعة، ويكون في حالة انتعاش وسرور فيفكر في السار من نواحي الحياة، وينقلب فرحه حزنا فينظر إلى العالم بمنظار حالك، ولا يتوارد على ذهنه إلا ما يؤلم من الأفكار.

وإنما أطلت بعض الإطالة في الكلام على ظاهرة تداعي المعاني لما لها من الأثر البالغ في الإنتاج والنقد الأدبي، فإليها يرجع التشبيه والاستعارة والمجاز والكناية.

ب- أثر تداعي المعاني في التشبيه

يقول سبيرمان العالم النفساني الإنجليزي: إن الأساس النفسي الذي يقوم عليه التشبيه وغيره من الأساليب البيانية، من حيث تأليفها وإدراكها أو تقديرها هو في الواقع عملية أساسيه في التفكير، تلك هي إدراك ما

بين بعض الأشياء وبعض من تشابه وعلاقات، وهذا الإدراك إذا كان سريعا دل على مقدار كبير من الذكاء. ولا شك أن السرعة في فهم ما بين الأشياء من علاقات وروابط، وإدراك ما بين الحوادث من تشابه مما يساعد الإنسان على النجاح في حياته، وحل ما يعترضه من مشكلات، والتغلب على ما يصادفه من عقبات، فإنه يستطيع بمعونة هذه المقدرة أن يقيس الأشباه بالنظائر، ويحل مشكلات الحاضر في ضوء ما يشبهها من مشكلات الماضي وتجاربه.

والأديب البارع هو الذي يرى شيئا فيذكر ما يشبهه من أشياء كان قد أدركها من قبل، فينتقي من بينها ما يحقق غرضه ويطابق مقتضى الحال. فإذا كان يريد المدح مثلا اختار مشبها به مستحسنا مستملحا، وإذا كان يقصد الذم اختار مشبها به مستقبحا.

هكذا قال سيير مان ولكن ما السبب المباشر الذي يرجع إليه استحضار الأشياء نفسها ليتم إدراك ما بين الأشياء من تشابه واستحضار ما بينها من علاقات؟ إن السبب المباشر في استحضار الأشياء وتواردها على الذهن هو ظاهرة تداعي المعاني التي يظهر أثرها في التشبيه، فأنت إذا رأيت وجها مشرقا مثلا وشبهته بالبدر، فما ذلك إلا لأن إشراق الوجه واستدارته وملاحة منظره وحلاوته تستدعي إلى ذهنك نظائرها في البدر. وعلى أساس هذا الاستدعاء يقوم تشبيه الوجه بالبدر.

وأسهل أنواع التشبيه من حيث التكوين والإدراك ما كان طرفاه ووجه الشبه فيه من الأمور المحسوسة التي تدرك بالحواس، لأن الإحساس

أيسر إلى أيسر العمليات العقلية. وأشد أنواع التشبيه حاجة إلى التفكير وإعمال الذهن ما كان كل من طرفيه ووجه الشبه فيه صورة مركبة من عناصر متعددة، ولا يفهمه إلا من سما إدراكهم وقوى تفكيرهم.

وفي القرآن الكريم أمثلة كثيرة لهذا النوع، وذلك كقوله تعالى: " مثلهم كمثل الذي استوقد نارا فلما أضاءت ما حوله ذهب الله بنورهم وتركهم في ظلمات لا يبصرون. صم بكم عمي فهم لا يعقلون. أو كصيب من السماء فيه ظلمات ورعد وبرق يجعلون أصابعهم في آذانهم من الصواعق حذر الموت ".

وكقوله عز وجل: " والذين كفروا أعمالهم كسراب بقيعة يحسبه الظمآن ماء حتى إذا جاءه لم يجده شيئا ووجد الله عنده فوفاه حسابه والله سريع الحساب. أو كظلمات في بحر لجي يغشاه موج من فوقه موج من فوقه سحاب ظلمات بعضها فوق بعض إذا أخرج يده لم يكديراها ".

وكقوله جل شأنه: " مثل الذين كفروا بربهم أعمالهم كرماد اشتدت به الريح في يوم عاصف لا يقدرون مما كسبوا على شئ ".

وكقوله تبارك وتعالى: " اعلموا أنما الحياة الدنيا لعب ولهو وزينة وتفاخر بينكم وتكاثر في الأموال والأولاد، كمثل غيث أعجب الكفار نباته، ثم يهيج فتراه مصفرا، ثم يكون حطاما، وفي الآخرة عذاب شديد، ومغفرة من الله ورضوان.

ومن هذا النوع قول السرى الرفاء في وصف النار:

والتهبـــت نارهـــا فمنظرهـــا يغنيـــك عـــن كـــل منظـــر عجـــب

إذا ارتمـــت بالشـــرار واطـــردت علـــى ذراهـــا مطـــارف اللهـــب

رأيـــــت ياقوتـــــة مشـــــبَكة تطيـــر عنهـــا قراضـــة الـــذهب

ويعجبني وصف العسجدي الشاعر الفارسي للنار بما ترجمته:

إن المدخنة تصنع من تلك النار الموقدة فوق المرتفع الشامخ سحابا عظيما. وحينما ينشر ذلك السحاب نوره في الفضاء تلتف حوله هالة كما تلتف بالقمر هالته في السماء. أما النار نفسها فتشبه سحابا أحمر، تتساقط منه قطرات كذرات الدقيق الأحمر وكل ذرة تنفصل من النار كذرة من الذهب، وتسقط على الأرض كذرة من الفضة.

جـ- التشبيه أساس الاستعارة

والتشبيه أساس الاستعارة، غير أنها تمتاز منه بالمبالغة والإغراق في التخيل، فإنك تدعي أن المشبه هو عين المشبه به، فأنت لا ترى أن هذا يشبه ذاك، ولكنك تدعي أنه هو بناء على تخيل اتحادهما في الحقيقة. فإذا قلت إنك رأيت حاتما تريد شخصا كريما فإنك تلاحظ قوة وجه الشبه وهو الكرم في المشبه، ثم يذهب خيالك أبعد من هذا فتدعي أن هذا الشخص لا يشبه حاتما ولكنه حاتم نفسه، ولذا يقولون إن الاستعارة تقوم على ادعاء أن المشبه والمشبه به فردان من أفراد كلي واحد. ومرد هذا الادعاء هو الإغراق في التخيل، والمبالغة فيه بتجسيم وجه الشبه وتعظيمه، حتى يطغي على أوجه التخالف بين المشبه والمشبه به.

وإنك إذ بحثت في معاني مفردات اللغة وجدت أن كثيرا منها قد

استعمل في الأصل استعمالا مجازيا على سبيل الاستعارة، ثم تنوسيت هذه الاستعارة وصارت هذه المفردات تستعمل في معانيها المجازية استعمالا كأنه حقيقي. وإنك لتجد في كتب اللغة ما يؤيد ما أقول، وبخاصة في أساس البلاغة للزمخشري، ومفردات الراغب الأصفهاني.

ويؤخذ من هذا الكلام أن الاستعارة التصريحية تتضمن عمليتين عقليتين، الأولى متمشية مع الحقيقة والواقع قائمة على قاعدة تداعي المعاني وهي: إدراك ما بين المشبه والمشبه به من تشابه. ونظرا لأن التشبيه هو أساس الاستعارة فإنهما يشتركان في هذه العملية، أما العملية الثانية فتتحقق في الاستعارة دون التشبيه، وتميزها منه، وهي عملية خيالية غير واقعية، تلك هي ادعاء أن المشبه والمشبه به متحدان في الحقيقة فهما شخص واحد لا شخصان.

أما في الاستعارة المكنية فنجد ثلاث عمليات عقلية، هي العمليتان السابقتان مضافا إليهما عملية ثالثة متصلة بالعملية الثانية، هي تخيل اتصاف المشبه بما هو من خصائص المشبه به. فأنت إذا قلت " إن عين القدر ترعاكم " فإنك ترى (أولا) شبها بين القدر والإنسان الذي يرعى الأشياء ويرقبها بعينيه. ثم تدعي (ثانيا) أن القدر هو إنسان لا أقل، ثم تثبت (ثالثا) للقدر ما هو من لو ازم الإنسان وهو العين.

وكثيرا ما نستخدم في عباراتنا استعارات مكنية لا نتنبه إليها، كأنها تنوسيت حتى أصبحنا لا نشعر بها، فنقول مثلا " إن حزن فلان عميق "، أو " إن سلوكه مستقيم، " أو " إن صوته غليظ "، ولعمق والاستقامة من

صفات الماديات، فإسنادهما إلى المعنويات من قبيل الاستعارة المكنية أيضا.

ومثل ذلك يقال في قولنا: سلوك طائش، وحظ عاثر، وعصر زاهر، وفكر مظلم، وعقل ضيق، ففي كل من هذه استعارة مكنية تكاد تنسى، والسبب في هذا التناس الإلف والعادة، وطول الزمن. فأنت تعلم أن العمل الإرادي إذا تكرر مرات كافية في فترات متعددة أصبح آليا عاديا لا يكاد يشعر به الإنسان، ولذا يمكن أن تسمى هذه الاستعارة المنسية استعارات غير شعورية.

ويرى بعض العلماء أن إسناد الحياة إلى الجمادات، وإسناد صفات الإنسان إلى غيره من الكائنات الحية وغيرها هو من بقايا العقائد القديمة التي كان يعتنقها – ولا يزال يعتنقها – كثير من القبائل البدائية التي ترى أن الحياة تعم جميع الظواهر الطبيعية، سواء ما كان منها في السماء، وما كان في الأرض، فكل من الشمس والقمر والكواكب كائن حي في نظرهم، وكل من النار والبحار والجبال يستمتع بقسط من الحياة والإدراك. وإلى هذه الحياة وذلك الإدراك يعزي ما تأتي به هذه الأشياء من خير وما يصدر عنها من شر. وكانوا يرون من باب أولى أن النباتات والطيور وجميع أنواع الحيوان كائنات ليست حية فقط، ولكنها عاقلة مفكرة تنفعل كما ينفعلون، فتفرح وتحزن وتغضب وتحب وتبغض، فالقول بأن السماء تبكي، وأن الأرض تضحك راجع في نظر هؤلاء العلماء إلى بقاء هذه العقيدة في أذهان الناس ولو بصورة غير شعورية، وكذلك الفكرة التي بنى عليها الشاعر قوله:

رب ورقـاء هتـوف فـي الضـحى ذات شـجو صـدحت فـي فـنن

ذكـرت دهـرا وإلفـا نائيـا فبكـت حزنـا فهاجـت حزنـي

فبكـائي ربمـا أرقهـا وبكاهـا ربمـا أرقنـي

غيـر أنـي بـالجوى أعرفهـا وهـي أيضـا بـالجوى تعرفنـي

ويرى فريق آخر في هذا المذهب بعدا عن الحقيقة، ويعزون هذه الظاهرة إلى قوة الوجدان الإنساني إلى درجة أنه يمتد فيشمل ما يحيط به من الكائنات. فإذا ضحك أوضحك حبيبه رأى العالم يضحك من حوله، وإذا بكى أوبكى خليله خيل إليه أن العالم المحيط به يبكي معه.

فإذا ضحكت فكل شئ ضاحك وإذا بكيـت فكـل شـئ بـاك

فالأساس العقلي لهذه الظاهرة في رأي الفريق الثاني هو عمق العاطفة وسعة الخيال. وهذا هوا الرأي الراجح في الوقت الحاضر، وسأزيده بيانا عند الكلام على العاطفة.

د- أثر تداعي المعاني في الكناية والمجاز المرسل

يقوم الأسلوب الكنائي على أساس التلازم الذي هو أحد عوامل تداعي المعاني، فإنك فيه تستخدم اللازم وتزيد الملزوم، فإذا كنيت بكثرة الرماد عن الكرم مثلا، فذلك لما بين كثرة الرماد والكرم من تلازم، لأن الكرم يستلزم كثرة تقديم الطعام للضيوف، وذلك يستلزم كثرة الطبخ، وهذا يستلزم كثرة إيقاد النار، وذلك يستلزم كثرة تخلف الرماد. ومن طريف الكناية قول بعض الظرفاء " إن أبرد مكان في بيت فلان هو المطبخ وأدفأ مكان فيه هو الثلاجة " يريد به وصفه بالبخل.

والأساس النفسي للمجاز المرسل هو تداعي المعاني أيضا، إذ أن هذا المجاز يسوغه التلازم الذهني، فالسبب والمسبب متلازمان ذهنا وزمانا ومكانا، وكذلك الكل والجزء، والحال والمحل، وهذا واضح لا يشك فيه أحد.

والخلاصة أن الأساليب البيانية ترجع كلها أولا وقبل كل شئ إلى هذه الظاهرة النفسية الهامة في الحياة العقلية، وهي ظاهرة تداعي المعاني.

ومع ذلك يجب ألا ننسى أن هناك عمليات عقلية أخرى إضافية تساعد عملية تداعي المعاني في استعمال هذه الأساليب وذلك كالتصور والتخيل. ومما يقوى تصور الإنسان ويوسع دائرة خياله كثرة التجارب والمشاهدات، فهذه تساعده على سرعة إدراك ما بين الأشياء من علاقات وروابط ومفارقات.

والمعاني تتداعى في أذهان الناس بصور مختلفة باختلاف تجاربهم ومعارفهم ومواضع اهتمامهم، بل باختلاف ظروفهم وأحوالهم. وهذا هو السبب في أنك إذا ذكرت كلمة لفريق من الناس المختلفين في مشاربهم ونزعاتهم، وطالبتهم بأن يدونوا المعاني التي تتوارد على أذهانهم عند سماع هذه الكلمة فإنك تجد اختلافا كبيرا في سلاسل الأفكار التي تتوارد على أذهانهم، بل إن الشخص الواحد قد تختلف الأفكار التي تتوارد على ذهنه عند سماعه كلمة ما باختلاف ظروفه كما قلنا من قبل.

وتستطيع أن تجرب هذا وتتحقق من صحته في نفسك وفي تلاميذك.

والاختلاف في اتجاه تيار تداعي المعاني إنما يرجع إلى اختلاف الناس في اتجاهاتهم التفكيرية والتخيلية. فأنت إذا طالبت شخصين بوصف حادثة معينة شاهداها فإنك واجد اختلافا بينا في طريق السير في الوصفين. وكذلك إذا طالبت شاعرين بنظم قصيدتين في موضوع معين فإنك سترى اختلافا كبيرا بينهما، فقد يتجه أحدهما اتجاها إدراكيا، ويتجه الآخر اتجاها عاطفيا أو خياليا، وقد يجد أحدهما في هذا الموضوع خيرا محققا، ويرى فيه الآخر ضررا بليغا، وذلك كله راجع إلى اختلافهما في التجارب والمقدرة العقلية والاتجاه العقلي العام، وما إلى هذه من أسباب الاختلاف الأخرى كالسن والنوع ومقدار الانتباه والملاحظة

٥- الحكم

من العمليات الإدراكية الراقية الحكم، وهو في علم النفس: إدراك، علاقة بين شيئين على سبيل الإيجاب أو السلب.

ومن الثابت أن الناس يخطئون في أحكامهم لعدة عوامل، منها: قلة الخبرة العلمية أو العملية، وضعف الملاحظة، والتقليد الأعمى، وتغلب العاطفة والتحيز لشخص أو طائفة ما، وفقد الاتزان العقلي لمرض أو ضعف في الأعصاب أو تغلب أحد الانفعالات كالغضب والخوف، والغلو في الاستبداد بالرأي والتمسك به.

وتغلب عامل أو أكثر من هذه العوامل هو الذي يدعو إلى الخطأ في التقدير الأدبي. وكل عامل من هذه العوامل أيضا هو في الوقت نفسه

من الأسباب التي تؤدي إلى اختلاف النقاد في أحكامهم الفنية والأدبية، فليس كل شخص صالحا لأن يكون ناقدا أدبيا، وإنما يصلح لذلك من كان غزير العلم بأصول اللغة وأساليبها، واسع الاطلاع على فنون الأدب، كثير التجارب الأدبية، قوي الملاحظة، مستقلا في أبحاثه وأحكامه، نزيها في تصرفاته، متزن العقل، هادئ النفس، لا يتمسك برأيه بدون مبرر، ولا يستسلم لسلطان الانفعال، ولا يخضع لنفوذ العواطف الهوجاء.

ومن أهم مقومات الأديب الناقد أن يكون واسع الأفق، قوي الخيال، بحيث يستطيع أن يضع نفسه في موضع من ينقد، ويقدر ظروفه الخاصة، ويتفهم أغراضه ومراميه – قبل أن يصدر حكمه له أو عليه. وسنتحدث عن هذا الموضوع بشئ من التفصيل والإسهاب في الباب الأخير من هذا الكتاب.

٦- التعليل

ويتصل بعملية الحكم عملية عقلية هامة هي التعليل، إذ أنه في الواقع إدراك السبب في حادثة حدثت، أو عمل صدر من بعض الناس، أو حكم نطقوا به، وذلك كإدراك السبب في نبوغ شاغر أو كاتب في فن معين من فنون الأدب، أو إدراك السر في تهيج أعصاب بعض الزملاء، واستسلامه لثورة انفعالية، أو فهم السبب في قول بعض الفلاسفة: إن المذهب المادي مذهب فاسد.

والتعليل إما علمي وإما أدبي، فالعلمي يكون بالرجوع إلى طبائع

الأشياء، والقوانين التي يخضع لها نظام الكون أو المجتمع.

أما التعليل الأدبي وهو المسمى بحسن التعليل فأساسه الخيال والعاطفة، والغرض منه التأثير في الوجدان، وإدخال السرور على السامع بمدحه أو التخفيف من وقع مصيبة أصابته، أو شدة ألم ألمَ به – فالشاعر الذي يقول:

أرى بـدر السـماء يلـوح حينـا ويبـدو ثـم يلتحـف السـحابا

وذاك لأنـه لمـا تبـدي وأبصـر وجهـك اسـتحيا فغابـا

إنما يريد بذلك التعليل المليح لحادثة طبيعية عادية أن يدخل السرور على المخاطب، ويؤثر في وجدانه بالتظرف في مدحه، والتلطف في الثناء عليه.

والذي يقول:

ما زلزلت مصر من كيد يراد بها وإنمـا رقصـت مـن عدلـه طربـا

يقصد بتعليل حادث الزلزال المخيف هذا التعليل الطريف إلى غرضين هامين هما: (١) التخفيف من هول هذا الحادث المزعج، و(٢) مدح أمير مصر بوصفه بالعدل، وهذا أو ذاك من شأنه أن يؤثر في نفس الأمير، ويدخل عليها السرور. وما سهل للشاعرين هذين التعليلين المستملحين إلا قوة خيالهما، ويقظة عاطفتهما.

وقد يعلل الشاعر لونا أو صوتا أو حركة فيجئ تعليله حسنا مقبولا، يسر النفس ويريح الخاطر، ومن ذلك قول الشاعر في وصف فرس أدهم

أغر:—

وأدهم كالغراب سواد لون	يطير مع الرياح ولا جناح
كساه الليل شملته وولى	فقبل بين عينيه الصباح

فالشاعر يعلل سواد الفرس بأنه لون ثوب كساه الليل إياه، ويعلل بياض جبهته بأنه أثر تقبيل الصباح له فيما بين عينيه.

وأبدع من ذلك وأوضح قول ابن نبانة في وصف فرس أغر محجل:—

وأدهم يستمد الليل منه	وتطلع بين عينيه الثريا
سرى خلف الصباح يطير زهوا	ويطوي خلفه الأفلاك طيا
فلما خاف وشك الفوت منه	تشبث بالقوائم والمحيَا

ومن حسن تعليل الأصوات والحركات قول السرى الرفاء في وصف دولاب:—

فمن جنان تريك النور مبتسما	في غير إبانه والماء منسكبا
كأن دولابها إذ أن مغترب	نأى فحن إلى أوطانه طربا
باك إذا عق زهر الروض والده	من الغمام غدا فيه أبا حدبا
مشمر في مسير ليس يبعده	عن المحل ولا يبدي له تعبا
مازال يطلب رفد البحر مجتهدا	للبر حتى ارتدى النوار والعشبا

فالشاعر يعلل تعليلا أدبيا مستظرفا صوت الدولاب، وحركته الدائمة، ونقله الماء من البحر إلى الأرض.

ومن أبدع ما قيل في تعليل سقوط قطرات من المطر خلال السقوف قول أبي الفضل الميكالي:-

دهتنـا السـماء علـى حـين صـحو ... بغيـث علـى هـا ماتنـا مسـبل

وأشـرف أصـحابنا مـن أذاه ... علـى خطـر هائـل معضـل

فمـن لائـذ بفنـاء الجـدار ... وآو إلـى نفـق مهمـل

وجـادت علينـا سـقوف السـماء ... بـدمع مـن الوجـد لـم يهمـل

ومن أجمل ما ورد في تعليل بعض الألوان قول أبي الفتح عبدالكريم الهروي:-

أما ترى الخمر مثل الشمس في قدح ... كالبـدر فـوق يـد كالغيـث إذ صـابت

فالكـأس كـافورة لكنهـا جمـدت ... والخمـر ياقوتـة لكنهـا ذابـت

فما ذكره الشعراء من هذه الأسباب والعلل كله وليد أخيلتهم الخصبة، ونتاج وجدانهم الحي، وعواطفهم اليقظة. وليست هذه أسبابا أو عللا طبيعية مطابقة للواقع في قليل ولا كثير، وإنما يعمد إليها الشعراء ليوقظوا خيال القارئ أو السامع، ويثيروا وجدانه وعاطفته الجمالية، ويدخلوا السرور عليه بتلك الأساليب المستملحة والتعليلات المستظرفة.

وخلاصة القول في هذا الباب أن منبع التعليل الأدبي هو الخيال والوجدان، وأن الغرض منه هو التظرف في إدخال السرور على النفس. أما التعليل العلمي فمرده إلى التعقل والتدبر العقلي، والبحث في طبائع

الأشياء، فالعالم ينظر إلى حوادث الكون والمجتمع خلال منظار من التأمل والتفكير المبني على الاستقراء والبحث، أما الأديب فينظر إلى هذه الحوادث خلال خياله ووجدانه.

وبعبارة أخرى نقول: إن التعليل العلمي تعليل واقعي موضوعي يرجع فيه العالم إلى الواقع والحقيقة، وإن التعليل الأدبي تعليل ذاتي نفسي، يرجع فيه الأديب إلى ذوقه الفني، وخياله الأدبي، وعاطفته الجمالية.

٧- الحياة الوجدانية

(أ) الوجدان والانفعال والعاطفة

أ- الوجدان: وبد فما هذا الوجدان الذي تحدثنا عنه كثيرا فيما مضى؟ وما الانفعال الذي ورد ذكره عدة مرات؟ وما العاطفة التي يعني الأديب كثيرا أن يؤثر فيها ويوقظها؟ أما الوجدان فهو ناحية السرور أو الألم التي تتكيف بها كل عملية عقلية، فكل حالة عقلية يصحبها شعور بالسرور أو الألم قل كل منهما أو عظم. فقد قلنا إن كل تجربة عقلية لها ثلاثة مظاهر هي: مظهر الإدراك أو المعرفة، ومظهر الوجدان، ومظهر النزوع.

والوجدان في اصطلاح علماء النفس أمر عام يشمل الانفعال والعاطفة وغيرهما. فسرورك حين تؤدي واجبك على الوجه الأكمل وجدان لا يسمى انفعالا ولا عاطفة. وكذلك سرورك الهادئ من منظر طبيعي، أو كلمة طيبة، أو طعام شهي، أو رائحة ذكية.

ب- الانفعال: وأما الانفعال فيعرف بأنه وجدان ثائر، أو وجدان

قوي يهز كيان النفس، وتظهر آثاره في الجسم والعقل وهو في رأي مكدوجل ومن تبعه لا يظهر إلا حين تكون غريزة من الغرائز في حالة نشاط. وذلك كالخوف والغضب، والاشمئزاز والاستغراب أو العجب، والحب الجنسي.

والانفعال الذي يصحب غريزة واحدة يسمى انفعالا أوليا، كالانفعالات الآنف ذكرها، أما إذا امتزج انفعالان (أو أكثر) وكونا انفعالا مركبا فهو ما يسمى بالانفعال الثانوي، وهو يظهر في الغالب حين تكون غريزتان أو أكثر في حالة نشاط، وذلك كالازدراء المركب من الغضب والاشمئزاز، والفزع المركب من الخوف والاشمئزاز، والدهش المركب من الاستغراب أو العجب واستصغار النفس والخوف، والإجلال المركب من المحبة واستصغار النفس والعجب والخوف.

والانفعال الثانوي إما ثنائي وإما ثلاثي وإما رباعي كما ترى.

وحين يتصل الانفعال بحادثة حدثت فيما مضى، أو يتعلق بحادثة ستحدث في المستقبل يسمى انفعالا مشتقا. وذلك كالأسف والندم وتوبيخ الضمير، فكل منها يتعلق بحادثة حدثت فتأسف على وقوعها، أو تندم عليها، أو يوبخك ضميرك من جرائها. وكالثقة والاطمئنان والرجاء واليأس والقنوط، فهي ترتبط بحادثة ينتظر وقوعها، فأنت تثق بأنها ستقع إذا كانت جميع الوسائل مهيأه لوقوعها، وترجو أن تتم إذا لم يتيسر بعض الوسائل، وتيأس إذا ضعف الأمل في وقوعها وتقنط إذا انقطع الأمل في ذلك.

(ج) العاطفة: وإذا تحدد اتجاه انفعال ما أو ائتلفت مجموعة من الانفعالات، واتصلت بالتجربة، وبمرور الزمن، بشخص، أو شئ معين، أو معنى من المعاني – نشأت العاطفة. فالعاطفة هي في الواقع انفعال أو مجموعة من الانفعالات ارتبطت بشئ أو شخص أو معنى، ولذا يعرفها العلامة شاند بأنها: مجموعة منظمة من الانفعالات تتجمع حول معنى شئ من الأشياء. مثال ذلك: عاطفة محبة الأم التي تنمو في النفس على مر الزمن بإحسان الوالدة إلى ابنها وعطفها عليه، وحرصها على مصلحته في ظروف وأحوال متوالية، فهذه العاطفة لا تلبث أن تجر وراءها عددا من الانفعالات التي تلتف حول الأم أو تتعلق بها. فالولد يغضب إذا اعتدى معتد على أمه، ويخاف إذا كانت عرضة للخطر، ويفرح لفرحها، ويحزن لحزنها. ومن ذلك تعرف أن العاطفة مكتسبة، يتوقف اكتسابها ونموها على تعدد التجارب الملائمة لها، وكثرة الفرص المثيرة لها، ومرور الزمن الكافي لغرسها في النفس ونموها وثباتها.

والعاطفة إما أن ترتبط بمحسوس فتوصف حينئذ بأنها حسية، كمحبة الأم، ومحبة المدرسة، ومحبة العلماء، ومحبة الكتب. وإما أن ترتبط بمعقول أو معنى من المعاني فتوصف بأنها معنوية، كمحبة العلم، ومحبة الفضيلة، وكراهية الظلم، وكراهية البخل. وأرقى العواطف المعنوية ثلاث هي (١) عاطفة محبة الحق (٢) عاطفة محبة الجمال (٣) عاطفة محبة الخير. فعاطفة محبة الحق تمثل أسمى منزلة يصل إليها مظهر الإدراك أحد مظاهر الشعور، وعاطفة محبة الجمال تمثل أعلى منزلة يصل إليها الوجدان ثاني مظاهر الشعور، وعاطفة محبة الخير تمثل أعلى

درجات النزوع ثالث مظاهر الشعور. ولعاطفة محبة الحق تأثير كبير في الاتجاه والإنتاج العلميين. وتتصل عاطفة محبة الجمال بالفنون والآداب فيكون تكونها سببا في نمو الذوق الفني أو الأدبي، أو النبوع في الابتكار التقدير الفني. وعاطفة محبة الخير تدعو صاحبها إلى العطف على الناس وحسن معاملتهم.

وتعد كل عاطفة قوة فعالة، تحمل صاحبها على العمل بمقتضاها، وعلى السرور عند رؤية من يخضع لأوامرها، وعلى التألم إذا لم يجد الفرصة الكافية لتفيد رغباتها، أو إذا رأى من يخرج عليها ويتعمد إهمال شأنها.

٨- بعض ظواهر وجدانية هامة

والآن أعرض عليك بعض ظواهر وجدانية لها آثار بينة في حياتنا الأدبية:

(أ) المثير الطبيعي والمثير الصناعي للوجدان:

الأصل في الحياة العقلية لا يجتمع مؤثران على أثر واحد، أي أن لكل مسبب سببا يناسبه، كما هي الحال في العالم المادي الخارجي، فالذي يستدعي فكرة إلى حظيرة الشعور لابد أن يكون فكرة أخرى بينها وبين الفكرة الناشئة عنها رابطة ما، والذي يحدث السرور في النفس هو المثير السار بطبيعته كالأخبار والمناظر السارة، ويوصف المثير في هذه الحالات بأنه طبيعي، لتناسبه مع الأثر، واتصاله به اتصالا وثيقا.

ولكن قد يحدث أن يقترن بالمثير الطبيعي عند إحداثه الأثر أمر

آخر أجنبي، له علاقة طبيعية بالأثر، ويتكرر هذا الاقتران حتى يمتزج المثيران ويصيرا كأنهما مثير واحد مركب، يحدث بعده الأثر مباشرة. وقد وجد أنه إذا توثقت الرابطة بين الأمرين بتكرار التجارب كان الأمر الأجنبي وحده كافيا لإحداث الأثر عينه، ويسمى هذا المؤثر في هذه الحالة المثير المقارن، أو المثير الصناعي. والتجربة الموضحة لذلك في عالم الإدراك هي تجربة الكلب المشهورة، فقد كان يقدم له الطعام عند دق الناقوس، تكرر اقتران دق الناقوس بتقديم الطعام حتى توثقت الرابطة بينهما، وصارا مثيرا واحدا مركبا، يحدث أثرا واحدا هو سيلان لعاب الكلب. بعد ذلك اكتفى بدق الناقوس، فكام لعاب الكلب يسيل عند دق الناقوس ولو لم يقدم له الطعام، وحل هذا المثير الصناعي المقارن محل المثير الأصلي.

ومثال ذلك في عالم الوجدان أنه إذا حدثت لك حادثة سارة عند الظهر مثلا فإن شعورك بالسرور وقد يتجدد في نفسك ظهر كل يوم، ولو لم تحدث لك الحادثة السارة. وقد يكون أول عهدك بالتحدث في التلفون أن تسمع أخبارا سارة فكلما، رأيت التلفون فيما بعد، أو تحدثت فيه شعرت بشئ من السرور، ولو لم تكن الأخبار التي تسمعها سارة. فكل من الحادثة في المثال الأول، والأخبار السارة في المثال الثاني يسمى مثيرا طبيعيا، وكل من وقت الظهر في المثال الأول، والتحدث في التلفون في المثال الثاني يسمى مثيرا مقارنا. وهذا هو السر في أن إقبال الليل يثير في بعض الناس شعورا وجدانيا سارا أو مؤلما تبعا لتجاربهم في أثناء الليل، ولذا نرى الشعراء يتغنون بالليل فيعلون من قدره أحيانا،

ويحقرون من شأنه أحيانا أخرى، وذلك لأن قدومه وحده باعتباره مثيرا صناعيا كاف لإثارة الوجدان الخاص.

وهذا أيضا هو السر في أن الشعراء يشغفون بذكر ديار الأحباب، والتغني بآثارهم التي يخلفونها من ورائهم.

أمـر علـى الـديار ديـار سـلمى ... أقبـــل ذا الجـــدار وذا الجـــدارا

ومـا حـب الـديار شـغفن قلبـي ... ولكـن حـب مـن سـكن الـديارا

وتفسير ذلك في ضوء ما تقدم أن سلمى هي المثير الطبيعي لعاطفة الحب التي تدعو إلى حب التقبيل، ولكن سلمى بعيدة عن الشاعر فديارها حلت محلها في إثارة عاطفة حبها، فحين ثارت هذه العاطفة أقبل المحب يقبل جدران دار حبيبته، فالديار وجدرانها هي المثير الصناعي لعاطفة حب سلمى، والذي سوغ ذلك أن سلمى كانت تسكن الديار، فوجود هذه اقترن بوجود تلك، ومرت على ذلك الأيام حتى صارت سلمى، وديارها، وجدران ديارها وحدة متماسكة الأجزاء، فإذا كان جزء قد رحل فإن الجزء الآخر قد حل محله.

ب- تذكر الوجدان يثير وجدانا مثله أو ضده:

فأنت إذا تذكرت تجارب الماضي السارة فقد تنسى حاضرك المؤلم، وتعيش في ماضيك، وتنغمس فيه انغماسا تشعر معه بالغبطة والسرور، ففي هذه الحال يكون شعورك الوجداني الحاضر من نوع شعورك الوجداني الماضي وقد يتجه ذهنك اتجاها آخر فتقارن بين ماضيك البراق المنعش السار، وحاضرك المظلم المؤلم الذي باعد بينك

وبين من تحب مثلا، فتلحقك الكآبة والحزن، ويكون شعورك الوجداني حينئذ مضادا لشعورك الماضي. وبذلك يفسر قول الشاعر:

ذكـــرت دهـــرا وإلفـــا نائيـــا   فبكـــت حزنـــا فهاجـــت حزنـــي

وتذكر تجارب الماضي السار يكون من دواعي سرورنا إذا كان هناك أمل على الأقل في تكرار تلك التجارب. كما أن تذكر الماضي المؤلم يدعو إلى الألم إذا صحب التذكر توهم تكرار التجارب المؤلمة. أما إذا انقطع الأمل في عودة التجارب السارة، أم لم يخطر بالبال تكرار التجارب السيئة فإن النتيجة تكون عكسية.

وبذلك يفسر قول الشاعر:

ذهـــب الصـــبا وتولـــت الأيـــام   فعلـى الصـبا وعلـى الزمـان سـلام

فتذكر الشباب يؤلم الشاعر إذ لم ير سبيلا إلى عودته. وإن الألم ليزداد إذا ازدادت الظروف سوءا كأن يحل الضعف محل القوة، أو المشيب محل الشباب. كما في قول الشاعر:

ألا ليـــت الشـــباب يعـــود يومـــا   فـــأخبره بمـــا فعـــل المشـــيب

وكأن يستبدل المرء بالصديق الوفي صديقا جاحدا جحودا: كما في قول الشاعر:

ذهـب الـذين يعـاش فـي أكنـافهم   وبقيـت فـي خلـف كجلـد الأجـرب

أما إذا تحولت الظروف وكانت تجارب الحال أدعي إلى السرور من تجارب الماضي فقد يؤدي تذكر الماضي المؤلم إلى سرور عند مقارنته

بالحاضر السار. وعلى هذا الأساس يفهم سرور الوزير المهلبي الظاهر في قوله:

رق الزمـــــــان لفـــــــاقتي ورثـــــى لطــــول تحرقـــــى
وأتللنــــــي مـــــا أرتجـــــى وأجــــــار ممـــــا أتقـــــى
فلأغفــــرن لـــــه الكثـــــــير مـــن الـــذنوب الســـبق
إلا جنايتـــــــــه التـــــــــي فعــــل المشــــيب بمفرقـــــي

جـ - الكلمة تصير رمزا لمجموعة من الوجدانات:

قد يقاسي الإنسان في حياته تجارب سيئة أو حسنة متصلة بشئ ما، وتتوارد على نفسه وجدانات مؤلمة أو سارة، يسببها ذلك الشئ، فينظر إليه نظرة خاصة مناسبة لتلك التجارب. ويمر الزمن على ذلك فيصير اسم ذلك الشئ رمزا لتلك الوجدانات كأنها تجمعت حوله، والتفت به، أو كأنه انطوى عليها فأصبحت تفهم منه كما يفهم معناه الوضعي، أو كأنه يطلق عليها كما يطلق الكلي على أفراده، فكلما ذكر ذلك الإسم تجددت في النفس تلك الوجدانات. ولنضرب لك (الحرب) مثلا لذلك، فإذا توالت على واحد من الناس الخيرات في أيام الحرب، كأن يرقى إلى درجة أعلى من درجته، ويزداد مرتبه، أو يصادفه التوفيق في أعماله، والنصر في جميع المعارك التي يشترك فيها، حتى يضرب به المثل في البطولة والإقدام – أقول إذا حدث ذلك كله أو بعضه لواحد من الناس فإن كلمة (الحرب) تصبح في نظره رمزا لمعان سارة ومبادئ سامية، كالدفاع عن الوطن، والذود عن شرف الأمة وكرامتها، والتفاني في أداء

الواجب، والتخلص من ذل الاستعباد، والتضحية بالمصلحة الخاصة في سبيل المصلحة العامة، والعمل لسعادة أجيال المستقبل. ولا ريب أن التفكير في كل معنى من هذه المعاني يسر ذلك الشخص، وينتهي به الأمر إلى أن يتحمس للحرب، ويدعو الناس إليها.

أما إذا كان سوء الحظ من نصيب رجل آخر في أيام الحرب، كأن يموت بعض أولاده أو أقاربه في الميدان، أو يحل به ضيق مالي وتسد في وجهه سبل الحياة، فتلحقه الفاقة، ويمشي على أثره الشقاء – أقول إذا سارت حال ذلك الرجل إلى هذا الحد من جراء الحرب فإن كلمة (الحرب) تحمل إلى نفسه معاني مؤلمة، وتصير في نظره رمزا للسوء والشر، وتتجمع حولها وجدانات مؤلمة ومعان منفردة، تجسم مضارها وتصورها بصورة سيئة ممقوتة، فهي تخرب الديار، وتفرق بين الأحباب، وتقضي على عناصر الأمة الصالحة، وتسبب للناس الفقر والفاقة، وتحرمهم لذة الحياة الناعمة.

وهذا الإختلاف في التجارب ووجهات النظر نحو الأشياء من أسباب اختلاف الناس في التصوير والتقدير. فمثل الشخص الأول – إذا كان شاعرا – يصور الحرب في صورة رائعة خلابة، وإذا كان ناقدا أديبا فقد لا يرتضي من الأدباء إلا أن يصوروا الحرب بتلك الصورة المشرقة الباسمة. أما الشخص الثاني فإنه جدير أن يصورها بصورة بشعة قاتمة، منفرة بائسة، وإذا كان من نقاد الأدب فقد يأبى إلا أن تصور الحرب بالصورة نفسها.

فمن الفريق الأول الطرماح بن حكيم حيث يقول:

وإنــي لمقتــاد جــوادي وقــاذف ... بـه وبـنفس العـام إحـدى المقـاذف

لأكسـب مـالا أو أؤول إلـى غنـي ... مـن الله يكفينــي عـداة الخلائــف

وكذلك المتنبي حيث يقول:

عـش عزيـزا أو مـت وأنـت كـريم ... بــين طعــن القنــا وخفــق البنــود

فــرءوس الرمــاح أذهــب للغيــ ... ــظ وأشـفي لغـل صـدر الحسـود

ومن الصنف الثاني زهير بن أبي سلمى حيث يقول:

وما الحرب إلا ما علمتم وذقتم ... ومـا هـو عنهـا بالحـديث المـرجم

متــى تبعثوهــا تبعثوهــا ذميمــة ... وتضــر إذا ضــر بتموهــا فتضــرم

فتغلــل لكــم مــالا تغــل لأهلهــا ... قــرى بــالعراق مــن فقيــز ودرهــم

وكما تلتف الوجدانات حول كلمة ذات معنى ترى أنها قد تتجمع حول اسم علم على شخص أو على مدينة، فيثير ذلك العلم في النفس وحدانات معينة. فاسم فاروق الأول قد أصبح رمزا لمعان سامية، تجر وراءها انفعالات ووجدانات تريح النفس، سببها ما نعلم عن جلالته من حب للخير، وحدب على مصلحة الرغبة، وحرص على مصلحة الوطن واسم القاهرة يثير الحمية والعطف والمحبة والحنين. واسم رومية مثلا يثير في النفس الإعجاب المتصل بالإتقان الفني، واسم أثينية يثير الإعجاب بالنبوغ العلمي الفلسفي.

ولا يقف أمر الوجدان عند هذا الحد، بل إنه قد يرتبط ببعض

المظاهر الطبيعية فتصير هذه مادة دسمة للفن والأدب. وذلك كالرعد والبرق، وهطول الأمطار، وشروق الشمس، وغروبها، ووقت الأصيل، وانبثاق الفجر، وبزوغ القمر، واكتمال البدر، وقمم الجبال الشاهقة، وامتداد السهول والوديان، وهيجان البحر واصطخاب الأمواج.

والسر في ارتباط الوجدان بهذه الظواهر وما يشبهها أن كل واحد منها يحدث تغييرا وتجددا في أسلوب الحياة العادي المألوف، وتجددها يدعو إلى الانتباه إليها، ويصحب هذا الانتباه التأثر الوجداني، ويتكرر هذا التأثر فيصير عادة مألوفة، ويرتبط الوجدان بالظاهرة ارتباطا وثيقا.

د- وهناك ظاهرة أخرى من ظواهر الوجدان لها أثر عظيم في في التقدير الأدبي تلك هي: ظاهرة الإشعاع الوجداني، ومعناه أن شعاعا وجدانيا ينبعث من شخص إلى شخص، أو من موضوع إلى موضوع، مثال ذلك إشعاع الوجدان من نفس من يلقي قطعة شعرية مثلا إذا بدت عليه علامات التأثر الوجداني، أو من نفس الممثل الذي يجيد التمثيل، فلا شك أن كلا من هذين يرسل من نفسه أشعة وجدانية لا تلبث أن تنطلق إلى نفوس السامعين، فتراهم وقد بدت عليهم هم أيضا علامات التأثر الوجداني. وهذا هو ما يسمى بالمشاركة الوجدانية.

وقد يختار الشاعر عنوانا لقصيدته فيجئ متقنا محكما يفيض وجدانا وعاطفة، ثم لا يلبث ذلك العنوان أن يرسل أشعة وجدانية تشرق على القصيدة كلها فتغمرها، وتنشر الوجدان في جميع أجزائها، فلا يبدأ القارئ قراءتها إلا وقد ملأ ذلك الوجدان جوانب نفسه، فيندفع إلى

تلاوتها اندفاع المشوق إليها المشغوف بها، ويظل يقرؤها وهو يحس ذلك الوجدان يشع من جوانبها، فيزداد شوقه إليها، وينمو شغفه بها. ولذا نرى الشعراء والكتاب يبذلون جهودا كبيرة في اختبار عناوين قصائدهم أو مقالاتهم. وليس بعزيز عليك أن تجد أمثلة كثيرة لذلك في أدبنا المصري الحديث.

وليس هذا مقصورا على اختيار عناوين القصائد أو المقالات بل إنه يشمل عناوين الكتب أيضا، وقد كان القدماء من المؤلفين يفتنون غاية الافتنان في ابتكار العناوين لكتبهم فينجحون في ذلك أيما نجاح. وإني أذكر لك على سبيل التمثيل العناوين الآتية: روح المعاني – مفاتيح الغيب – كشاف اصطلاحات العلوم والفنون – المنقذ من الضلال – المستطرف من كل فن مستظرف – ثمرات الأوراق – شفاء الغليل – شفاء العليل – رجوع الشيخ إلى صباه.

وإنك لتجد في الأدب الحديث بعض العناوين المشوقة يحضرني منها: البلاغة الواضحة – المنجد – ليالي الملاح التائه – دعاء الكروان – أحاديث جدتي.

هـ- امتداد الوجدان:

ومن الظواهر الوجدانية أيضا " امتداد الوجدان " أو انتقاله، وله صورتان: الاولى امتداد الوجدان من الشاعر مثلا إلى بعض عناصر بيئته، والثانية امتداد الوجدان من بعض عناصر البيئة إلى الشاعر. وقد جمع الشاعر هاتين الصورتين في قوله:

فبكـــــائي ربمـــــا أرقهـــــا وبكاهـــــا ربمـــــا أرَقنـــــي

ففي الشطر الأول يصور الشاعر امتداد وجدانه إلى الورقاء، وفي الثاني يصور امتداد وجدان الورقاء إليه. ومرد ذلك الامتداد في الحالين إلى التخيل، فالشاعر في الحال الأولى يزعم أن الحمامة تشاركه وجدانه، فتبكي لبكائه أو يؤرقها بكاؤه، وفي الثانية يضع نفسه في موضعها، فيشعر بما تشعر به من الحزن على فراق حبيبها، ولولا خياله ما تسنى له هذا ولا ذاك.

و- الإشراف، والاشتراك، والفناء الوجداني:

من مقومات الأديب منتجا كان أو ناقدا أو يقوي خياله ويتسع مداه بحيث يمكنه من أن يضع نفسه موضع من يصف من الأشخاص، أو ينتقل بخياله إلى المنظر الذي يصور، أو ينقل المنظر إليه، وبذلك يستطيع أن يصف أو يصور وكأن نفسه اتصلت بما يصف أو بما يصور.

ولذلك ثلاث مراتب: الأولى مرتبة الإشراف، وفيها يتخيل الأديب نفسه مشرفا فقط، ومطلعا على ما يحدث، دون أن يكون له دخل فيما يحدث، وهذه أقل درجات التخيل، ويتبعها وجدان مناسب لها في القوة.

والمرتبة الثانية: مرتبة الاشتراك أو الاندماج، وهي أعلى منزلة من الأولى من حيث التخيل والوجدان، وفيها يتخيل الشاعر مثلا أنه يشارك من يتحدث عنه مشاركه فعلية في أعماله ووجدانه، أو يتخيل نفسه جزءا لا يتجزأ مما يصور من مناظر أو حوادث، أي أنه لا يكتفي بأن يقف موقف المتفرج المشرف، ولكن يقف موقفا إيجابيا، وهنا تكون المشاركة

الوجدانية الحقيقية.

أذكر أني كنت في حفلة سباق شد الحبل الذي فيه تشد فرقة حبلا من طرف، وتشده فرقة أخرى من الطرف الآخر، وتحاول كل فرقة أن تتغلب على خصمها. وحين بلغ السباق أشده رأيت سيدة من بين النظارة قد انبرت من بين الصفوف وهي في حالة تحمس ظاهر، وقد توهمت أنها تشد الحبل مع إحدى الفرقتين، فمدت يديها في الهواء منقبضتين، وأخذت تحركهما إلى الأمام وإلى الخلف، كما يحركهما من يشد الحبل بالفعل، وكانت تصيح بقوة ونشاط: وتقول: " شد يا جون شد " وقد ظهر فيما بعد أن جون هذا هو زوجها، وكان أحد المشتركين في السباق.

المرتبة الثالثة: مرتبة الاتحاد أو الفناء الوجداني، وهو أعلى مراتب امتداد الخيال والوجدان، وفيها لا يتخيل المتخيل أنه مشرف على العمل أو مشترك في الحادث، ولكنه ينسى وجوده، ويلغي كيانه الخاص، ويتخيل أنه هو الفاعل نفسه. وتعتري هذه الحالة بعض الصوفية، ويسمونها حالة الفناء في الله، وبناء عليها يفسرون قول الحلاج: " لا إله إلا الله ما في الجبة غير الله. " وقوله: " أنا الحق ". وعلى أساسها قامت عقيدة وحدة الوجود التي وجدت سبيلها إلى التصوف الإسلامي على يد أبي يزيد البسطامي الذي يعزي إليه أنه قال: " الحمد لي فأنا الخالق وأنا الله الحق. فمن الواجب أن ننسب إلى المحامد. " وقد شرح هذه العقيدة شرحا وافيا محيي الدين بن عربي، وابن الفارض، وجلال الدين الرومي. وعلى أساسها يفسر قول القائل:

أنـا مـن أهـوى ومـن أهـوى أنـا نحـــن روحـــان حللنـــا بـــدنا

فـــإذا أبصـــرتني أبصـــرته وإذا أبصـــــرته أبصـــــرتنا

وقول ابن الفارض في قصيدته نظم السلوك:

لهـا صــلواتي بالمقــام أقيمهـا وأشــهد فيهـا أنهـا لـي صـلَت

كلانـا مصـل واحـد سـاجد إلـى حقيقته في الجمع في كل سجدة

ومازلـت إياهـا وإيـاي لـم تـزل ولا فـرق بـل ذاتـي لـذاتي صـلت

فإن دعيت كنت المجيب وإن أكن أنـادي أجابـت عـن دعـائي ولبـت

وهاك مثلا لمرتبة الفناء من الأدب الانجليزي. تقول إحدى الكاتبات:

"هناك ساعات من الزمن أتخيل فيها نفسي وقد خلعت لباسها ولبست لباسا آخر، أو أتجرد من نفسي وأسكن نباتا، أو أشعر أني أنا الحشيش النابت على سطح الأرض، أو أني غصن متدل من أعلى شجرة، أو سحابة تسبح في الفضاء، أو أني أنا طائر مجرى ويطير ويعوم، وينشر جناحيه في أشعة الشمس، أو أني أرقد تحت الشجر، أو أزحف على الأرض كما تزحف السحالي"

فهذه بلا ريب أقصى درجة يصل إليها الخيال، وأبعد مدى يمتد إليه الوجدان، وإن من يصل إلى هذه المنزلة من الأدباء يكون أقدر على الإبداع والبراعة في الوصف والتصوير والتقدير.

ز- الوجدان الحائر:

من الثابت لدى علماء النفس على اختلاف مذاهبهم أن الغريزة الجنسية مصدر نشاط حيوي قوي يظهر بأجلى مظاهره في عصر المراهقة والبلوغ، وأن هذا النشاط يصحبه وجدان حبي عنيف، وهذا هو السبب فيما يشاهد من رغبة البنين في الاختلاط بالبنات والتودد إليهن في تلك السن، وفي ولع الشبان بقراءة الروايات الغرامية أو مشاهدتها تمثل في دورالتمثيل والسينما. ولا ريب أن البنات يملن إلى سلوك ذلك المسلك نفسه، غير أنهن أملك لوجداناتهن وإن قويت، وأضبط لانفعالاتهن وإن احتدت.

ومن المقرر أنه إذا نال ذلك الوجدان الحي الجنسي مأربه بالطرق المشروعة، أو أمكن تعليته والسمو به بتحويله إلى مسالك أخرى مرضية، كتوجيهه توجيها فنيا أو أدبيا – عاش المرء عيشة هادئة راضية مرضية. أما إذا لم يمكن هذا ولا ذاك فإن الوجدان يظل معلقا حائرا في النفس، ينتهز أول فرصة للظهور. وقد يطول الأمد على كتمانه فيقوى، حتى إذا ما وجد سبيلا إلى الظهور ظهر عنيفا جبارا، معتمدا في ظهوره على أوهى الأسباب، ومحتجا بأضعف الحجج. فأنت ترى الشاب الأعزب يمتنع عن الزواج حينا، ويظل مترددا حائرا يوازن بين بعض الفتيات وبعض، ويصور لنفسه المثل الأعلى من الزوجات، حتى إذا ما طال الأمد على تردد نفسه، وحيرة وجدانه، وكتمان انفعاله، انفجر انفجارا عنيفا، ووقع في شرك الحب، فيقول الناس إنه وقع في الحب من أول نظرة، ولكن الواقع أن هذه النظرة قد سبقتها نظرات، وأن هذا الحب لم يأت بغتة

ولم يظهر فجأة، ولكنه كان مدخرا حائرا في النفس، فلما سنحت له الفرصة ظهر وأثبت وجوده بالدليل المادي المحسوس.

وإننا نشاهد هذه الظاهرة تعمل عملها في الحياة الجنسية الواقعية، ونراها تتمثل في كثير من الروايات والأغاني الغرامية، وأحدث مثل لها في عالم الأغاني الأغنية التي يغنيها محمد عبدالوهاب باسم: (الحبيب المجهول).

ولو فرضنا أن هذا الوجدان ظل حائرا في النفس لا تسمح له الظروف بأن يجد له منفذا إلى الحياة الواقعية، وظل مكبوتا في جوانب العقل الباطن لا يجد سبيله إلى الشعور فإنه يأبى إلا أن يفلت من زمام النفس، ويقتحم أبواب سجنه، ويجد سبيله إلى الظهور بأقصى ما لديه من قوة وشدة – ولو أدى ذلك إلى زلزلة كيان النفس، أو تهدم الأعصاب، أو اضطراب الشخصية، أو انقسامها، أو غير ذلك من الأمراض النفسية الوبيلة. وكل هذا مما يجعل الإنسان يسلك في حياته مسلكا شاذا يتطلب علاجا نفسانيا سريعا.

ويعنينا من هذا الموضوع أن نعرف أن هذا الوجدان الحائر من أقوى البواعث التي تحفز الإنسان إلى الشغف بالفنون والتعلق بالأدب بوجه عام، وبالغزل وما يتصل به بوجه خاص.

وأننا إذا درسنا الأغاني الغرامية وجدنا منبعها في كثير من الحالات هذا الوجدان الحائر، ولو درسنا حياة كل شاعر من الشعراء الذين أجادوا فن الغزل لوجدنا أن أرق أشعارهم الغزلية ما نظموه في عهد الصبا

والشباب إبان عنفوان هذا الوجدان، وحين يحتبس في النفس لا يجد سبيله إلى الظهور بصورة عملية. ولنا في غزل عمر بن أبي ربيعة، وأشعار ليلى ومجنونها وغيرهم من شعراء الغزل في الدولة الأموية أوضح مثال لأثر تلك الظاهرة، وأقوى دليل على مدى تأثيرها في الإنتاج الأدبي.

الباب الثالث

الفنون والسر في جمالها

١- بحث تمهيدي في الفن

أ- قيمة الفن في الحياة:

يجدر بنا الآن أن نحدثك حديثا موجزا عن الفن والجمال بوجه عام، ذلك لأن الأدب فن من الفنون الجميلة الرفيعة، فلا يمكن فهم معناه، وإدراك مرماه على الوجه الأكمل إلا إذا فهمنا قيمة الفن في الحياة، وأدركنا ماهيته أو معناه، وعرفنا بواعثه وأغراضه، وألممنا بما يتصل به من بحوث هامة أخرى.

أما قيمة الفن في الحياة فليست موضع شك ولا خلاف، إذ أن للفنون على اختلاف أنواعها مكانة سامية في أنفسنا، فكل واحد منا يحس في قرارة نفسه محبة للفن، وشغفا به، وما ذلك إلا لأنه مجلبة للذة، ومدعاة إلى السرور، والنفس ميالة بطبعها إلى محبة ما يجلب لها اللذة والسرور. وما دمنا نحب الفن ونلتذه فإنا لا محالة ساعون إليه ما وجدنا إليه سبيلا، عاملون على الاستمتاع بما فيه من ملذة وسرور بقدر ما نستطيع، وما دمنا نحن الفن ونلتذه، ونقبل عليه ونستمتع به فإننا لا ريب متأثرون به في حياتنا، لأنه يؤثر في خيالنا وعواطفنا، وكل ما يؤثر في الخيال والعاطفة يؤثر في الحياة كلها.

أرأيت من ينظر إلى بيت جميل الوضع، حسن التنسيق، رفيع البنيان، ثابت الأركان، يكاد يناطح السماء، أو ينظر إلى الأرض نظرة عجب وخيلاء، أرأيت من يرى هذا المنظر البهيج يقف جامد الفؤاد، خامد الوجدان، هامد العاطفة، لا يجد في نفسه سرورا بما يرى، ولا يتلألأ وجهه فرحا بما يشاهد؟

ثم أتراه إن كان من ذوي الثراء والنعمة، وأولي العزة والهمة لا تتحرك نفسه إلى اقتناء مثل هذا البيت، ليجتلي محياه، وينعم بسكناه؟

وهل من يرى صورة لطيفة أنيقة طريفة، قد انسجمت ألوانها، وتناسقت قسماتها، ومثلت منظرا طليا، أو صورت مثلا من مثل الحياة مرضيا – هل من يكون هذا شأنه يقف أمام هذه الصورة ميت الوجدان، راقد العاطفة؟ أم أنه يشعر عند رؤيتها بسرور رقيق يدفعه إلى شرائها إن وجد في جيبه ثمنها؟

وهل من يسمع قطعة موسيقية جيدة الألحان، رقيقة النغمات لا يطرب لسماعها، ولا يود لو استطاع أن يكون هو ملحنها ومبتكر نغماتها؟

وهل من يقرأ أو يسمع قطعة أدبية طريفة – نثرا كانت أو شعرا – قد كسيت ألفاظها عذوبة وجمالا، وفاضت معانيها سموا وجلالا – لا يهتز لها طربا، ولا تمتلئ جوانحه إعجابا بمنشئها، ولا يود لو كان من أهل الفصاحة ورجال البيان ليخرج للناس مثلها؟.

الحق أن للفن في الوجدان والعاطفة بل في الحياة الإنسانية كلها

تأثيرا عميقا لا يمكن أن ينكر. وأن من لا يتأثر بالفن لابد أن يكون ضعيف الوجدان أو مريض النفس. هذه حقيقة خالدة أقرها المقدمون، واعترف بها المحدثون.

يقول بيركليس: " إننا لم ننس أن نقدم لأرواحنا المتعبة كثيرا مما يريحها ويذهب بآلامها، فلدينا ألعاب قد نظمت، وحفلات نقيمها طيلة العام لتقديم القرابين، وبيوتنا جميلة أنيقة، وإن الغبطة التي نشعر بها عند اجتلاء هذه الأشياء كل يوم لتساعدنا على أن نمحو من صدورنا كل أثر للهم والغم "

ويقول أوكدن: " إن الشعور بالارتياح الذي نجده في أنفسنا حين نشاهد الآثار الفنية، مع كونه شعورا غير مادي، لا يلمس ولا يدرك بإحدى الحواس فإنه شعور واقعي حقيقي، وإن خلو حياتنا اليومية من الأشياء الجميلة قد يسبب مرضا نفسيا لا تلبث آثاره أن تظهر في كثير من الناس فتتدهور قواهم الجسمية. "

ومما يؤسف له أن مجتمعنا المصري لا يأبه كثيرا بالفنون الجميلة، ولا يقيم للحياة الجمالية وزنا، فأنت لا تكاد ترى في القرى أثرا للجمال الفني، مع أن الجمال الطبيعي يحيط بها من كل جانب. وإنك لترى في عواصم المراكز بل في عواصم المديريات إهمالا شائنا للناحية الجمالية، فكثير من طرقاتها قذر ملوث بالقاذورات المختلفة الأنواع، وكثير من ميادينها أو رحباتها خلو من المناظر الجميلة، فلا تماثيل ولا أشجار، ولا أزهار، ولا حشائش، بل إن الأرض مترية مغبرة إذا هب عليها الهواء أثار

ترابها فعكر الجو، وأعمى الأبصار.

ولعل ذلك يرجع إلى نقص في التربية، وضعف في التنشئة، فقد جرت العادة – ولا تزال – على تزويد صغار التلاميذ وكبارهم في القرى والمدن بالمعلومات التي تعدهم للامتحانات، كأن ليس للتربية معنى إلا الفهم أو الحفظ أو حشو الأذهان بأكداس المعلومات الميتة، التي إن ثقفت العقل فإنها لا تهذب الخلق، ولا تنمي الذوق. أما التربية الجمالية فليس لها شأن يذكر.

ليس معنى التجميل الإسراف في النفقات، ولكنه التنظيم والتنسيق، فرب ثوب رخيص أجمل من حلة غالية الثمن، ورب كوخ صغير حسن الوضع، جيد التنسيق أجمل من قصر منيف قد اختلت أوضاعه، وثقل على النفس منظره.

يقول أفلاطون على لسان سقراط: " إن الكلام الطيب، والانسجام، والأناقة، والنغم تتوقف كلها على السذاجة، وأريد بالسذاجة سذاجة العقل المنظمة تنظيما حقيقيا نبيلا، لا تلك السذاجة التي جعل منها اسم آخر للبلاهة أو ضعف العقل، وإنك لترى الحياة الطبيعية مليئة بالانسجام والأناقة والنغم، وترى آثار هذه في كل ما أبدعته يد الفنان من فن ابتكاري، تراها في التصوير والنسج والتطريز، وتشييد البيوت، ووضع الأواني، وفي هياكل الحيوان، وأجسام النبات. وإن فقد الأناقة، وانعدام الانسجام في الحركة، وعدم التوافق بين الأشياء لتتصل ببذاءة اللسان وسوء الطبع، فإن الاتساق والانسجام شقيقان للخير والفضيلة، وبين

هذين وذينك مشابهة لا تنكر ".

ومعنى ذلك أن أساس الفن الذي هو الجمال هو في الوقت نفسه أساس الخلق الطيب والسلوك الحسن، فالقول الطيب جميل منسجم، والسلوك الحسن جميل مقبول، وكما أن للأشكال والصور جمالا فكذلك للأقوال والأفعال والسلوك جمال إذا تحقق فيها أكسبها حسنا وكمالا، وأفادها إشراقا وجلالا.

ب- معنى الفن:-

هذه هي قيمة الفن وتلك هي آثاره في الحياة.

وأما معناه فنفصل فيه القول، فنذكر أن الفن إذا ذكر بإزاء العلم كان معناه عاما، يشمل أي عمل أو مجموعة من الأعمال الإنسانية المنظمة التي ترمي إلى غرض معين، وتدل على شئ من الحذق والمهارة. وهو بهذا المعنى يشمل جميع الحرف والصناعات البدائية وغير البدائية، فكل من الزراعة والتجارة والنجارة والملاحة فن بهذا المعنى العام. والرسم والتصوير والنحت والموسيقى وفن العمارة والأدب كلها فنون بهذا المعنى العام أيضا الذي يشمل الفنون البدائية والراقية معا، ويتضمن الفنون الجميلة وغير الجميلة جميعا.

وإذا أريد بالفن ما هو جميل راق كان معناه: " عملا منظما يرمي إلى ابتكار ما هو جميل من الصور والأصوات والحركات والأقوال والأفكار "، فالفن بهذا المعنى الخاص مقصور على الأعمال الإنسانية المنظمة الراقية، التي تستند إلى علم أو أكثر من العلوم، والغرض منه ابتكار

أشياء توصف بأنها جميلة، لما تحدث في النفس من لذة وسرور. ويدخل في هذه المبتكرات والصور المركبة من الالوان، والتماثيل الممثلة للكائنات، والمباني الفخمة التي يسيغها الذوق السليم، والأصوات والنغمات الموسيقية المطربة التي ترهف السمع، وتؤثر في الوجدان، والحركات التوقيعية التي تسمى بالرقص، والعبارات الطلية التي تحمل معاني راقية تطمئن إليها النفس، والتمثيل المسرحي الذي يرمي إلى تصوير الحوادث والوقائع تصويرا عمليا يدعو إلى الاستحسان أو الاستقباح.

جـ- أنواع النفنون:

فالفنون الجميلة تنحصر في رأي أغلب الباحثين في الرسم، والتصوير، والنحت، والعمارة، والموسيقى، والرقص، والأدب. وتتجلى المهارة الفنية الأدبية، ويظهر الحنق الأدبي بأجلى مظاهره في الشعر، فإنه يخضع لقواعد وأصول لفظية، ويرمي إلى أغراض حيوية مختلفة. والتمثيل فن من الفنون الرفيعة أيضا، وهو يجميع في الغالب بين الحركات والإشارات، والعبارات التي يقصد بها تصوير الحوادث والأشخاص.

ولكل فن من هذه الفنون تاريخ طويل، وقصة مليئة بالحوادث الجسام، فكل منها بدأ صغيرا ساذجا، ثم نما وترعرع على مر الزمن، حتى وصل إلى ما وصل إليه الآن.

وقد اختلف الفلاسفة في الأساس الذي يبني عليه تقسيم الفنون،

ولهم في ذلك آراء متعددة، تختار منها رأي من يجعل هذا الأساس الأداة أو الوسيلة التي يستخدمها رجل الفن للوصول إلى غرضه، فإذا كانت هذه الوسيلة هي الخطوط المجردة كان الرسم، وإذا كانت الخطوط والألوان كان التصوير، وإذا كانت المادة المحسة المجسمة كان النحت أو فن المعمار، وإذا كانت الأصوات والنغمات المجردة كانت الموسيقى، وإن كانت الحركات المجردة كان الرقص، وإذا كانت الحركات مع العبارة فهو التمثيل، وإذا كانت الألفاظ المختارة التي يقصد منها مجرد نقل المعاني فهو الأدب.

(د) أغراض الاشتغال بالفن:

والغرض الأساسي الذي يرمي إليه الفنان هو: التأثير في الخيال أو الوجدان أو العاطفة، ولكن هذا التأثير يكون بوساطة الإدراك الحسي. والحاسة الهامة في إدراك الجمال الفني ونقله إلى النفس هي العين أولا والأذن ثانيا، فالعين ترى الكلمات، وتنقل إلى النفس الألوان والصور، والأشكال والحركات والإشارات وما يتصل بها من أبعاد وأوضاع. والأذن تنقل الأصوات والنغمات.

أما الحواس الأخرى وهي حواس الذوق والشم واللمس فوظائفها في نقل آثار الفن محدودة كما هو معروف.

وقد قلنا إن الغرض الأساسي الذي يهدف إليه رجل الفن هو التأثير في النفس بإثارة الخيال، وتحريك الوجدان، وتوجيه العاطفة، وهذا في الواقع هو الغرض المباشر، أما الغرض غير المباشر فهو توجيه الإنسان

نحو الأعمال النبيلة، وإرشاده إلى السلوك القويم، وتنمية الذوق الفني إلى أقصى حد ممكن.

ويتذرع رجل الفن بوسائل مباشرة للوصول إلى هذه الأغراض، وقد حصر بعض الباحثين هذه الوسائل في ثلاث هي: (١) محاكاة الطبيعة الواقعية، (٢) تصوير المثل العليا، (٣) إدخال السرور على النفس.

فالصورة مثلا قد يقصد بها الفنان تصوير منظر طبيعي راقه، وقد يريد بها تصوير المثل الأعلى الذي يجب أن تكون عليه الحديقة، أو الذي ينبغي أن يكون عليه جسم الإنسان، وقد يرمي في اختيار ألوان الصورة وتنسيقها إلى مجرد إدخال السرور على النفس إذا كانت الصورة لا تمثل شيئا معينا.

وقد يهدف إلى الأغراض الثلاثة جميعها، فيصور منظرا طبيعيا بديعا يبلغ من الانسجام غايته، ومن الجمال أقصاه، فيكون لذلك مثلا أعلى للمناظر الطبيعية. ولا شك أن صورة كهذه تحدث في النفس سرورا وارتياحا.

وكذلك يقال في الأدب، فالشاعر قد يريد بقصيدته تصوير منظر طبيعي أعجبه، فتكون الألفاظ والعبارات بمثابة الألوان التي يستخدمها المصور، وقد يصور بقصيدته مثلا أعلى في الخير والأدب والفضيلة، ليحث الناس على اتباعه والاهتداء بهديه، وقد يكون الغرض من إنشاء القصيدة إدخال السرور على الناس بما يعرضه عليهم من فكاهات وأحاديث خيالية طريفة، تطمئن إليها نفوسهم. وقد ينظم الشاعر الماهر

القصيدة فتؤدي هذه الأغراض جميعها، فيصور مثلا الطبيعة البشرية، والفطرة الإنسانية التي فطر الله الناس عليها في أحسن صورها، وأكمل حالاتها، ليتخذها الناس مثلا يحتذى. ويختار لهذا الغرض الألفاظ والعبارات الرشيقة ذات المعاني الرقيقة، التي تكون من السمو والرفعة بحيث تروق السامع، وتقع لدى القارئ موقعا حسنا.

٢- بين العلم والفن

قد تقول: قد ذكرت من بين أغراض الفن تصوير الطبيعة الواقعية، ونحن نعلم أن الغرض الأساسي من الدراسات العلمية هو بيان خواص الطبيعة، وشرح حقائق الكون، وكشف معمياته، فما عسى أن يكون بين الأدب والعلم من فرق في هذا الصدد؟.

والجواب عن ذلك واضح بين، فإن العلم يصف لنا حقائق الكون مجردة جافة، أما الفن فيعرضها علينا بعد أن يحولها خيال الأديب مثلا ويجعلها وجدانه صورا جذابة، وغذاء روحانيا شهيا، أو بعد أن تصورها عاطفته في صورة إنسانية خلابة تصدر عن القلب لتصل إلى القلب، وتنبع من العاطفة لتروي العاطفة.

وإن للأديب روحا حساسة تحس حرارة الكون، وتبصر بواطنه الخفية، وتدرك ما بين الأشياء من تشابه وتآلف، وهذا مما لا يستطيع إدراكه العقل العادي المستقل بنفسه، ولا يصل إلى حقيقته العقل السطحي الذي يلقي على الأشياء نظرة عابرة، دون أن يدرك لها سرا، أو يفهم من أمرها أمرا.

يقول ود ويرث – شاعر الطبيعة الإنجليزي الأشهر: " إن الشاعر رجل يطمئن إلى انفعالاته ونزعاته ويرتاح لها، ويسر بها، ويغتبط أكثر من غيره بما تنطوي عليه نفسه من معنى الحياة، ويلذ له أن يفكر فيما يشعر به من يشاهد حوادث العالم وتجارب الحياة من انفعالات تشبه انفعالاته، نزعات تحاكي نزعاته. "

ولا يكتفي الشاعر بالاعتداد بمشاعره، ولا يقنع بالتفكير في حوادث العالم وما تحدث من انفعالات ونزعات، ولكنه يندفع بطبيعته إلى التعبير عن مشاعره الخاصة والإبانة عن تجاربه ومشاهداته في الحياة، بأسلوب خاص يؤثر في النفس، ويثير الوجدان.

يرى الشاعر الموهوب قبسا من نور في السماء أو في الأرض فيختطفه اختطافا، ويمسكه بيديه، ويلقي عليه ضياء من روحانية نفسه، ونورا من نورانية عقله، فيضيف إلى نوره نورا تمتلئ به جوانب نفسه بهجة وسرورا، ثم يرسله إلى العالم أشعة وضاءة تملأ قلوب الناس وجدانا ونورا، يصير فيما بعد غبطه وسرورا.

أو يرى في الأفق ظلمات متراكمة بعضها فوق بعض، فيرسل إليها أشعة من نفسه فتمزقها تمزيقا، حتى إذا ما انقشع ظلامها، وانجابت غياهبها نادى في الناس: هلموا على بركة الله، وسيروا في طريقكم بنور الله، فقد استحالت الظلمات كواكب منيرات، تضئ الأفق وتهدي السبيل.

ومعنى هذا بلسان الحقيقة والصراحة أن الشاعر الصادق الحس،

الفياض الشعور إذا اطمأنت نفسه إلى فكرة طيبة أو مبدأ صالح يقبل عليه، فيعلي من شأنه، ويرفع من قدره، ليجذب الناس نحوه ويحملهم على الإسراع إليه. أما إذا رأى فكرة سيئة، أو مبدأ فاسدا شائعا بين الناس فإنه يحقر من أمره، ويحط من قدره، ثم يستبدل بالفكرة السيئة فكرة طيبة، وبالمبدأ الفاسد مبدأ صالحا، ثم يدعو الناس إلى الاهتداء بهدي الصالح من المبادئ والطيب من الأفكار، وهو في الحالين يجرد سلاح خياله، وينشر لواء وجدانه، ليؤثر في أخيلة الناس ووجداناتهم فالأديب يرينا الطبيعة ويبصرنا بالحقيقة – في ضوء الخيال والوجدان، والمزاج والعاطفة، أما العالم فيوقفنا على أسرار الكون، ويكشف لنا عن محميات العالم – في ضوء التجربة العلمية، والأصول المنطقية.

يرمي الأدب إلى إثارة الخيال والتأثير في الوجدان، فإذا حكمت فيه المنطق البارد، وسلطت عليه سلطان التفكير الجاف، ذهبت برونقه، بل أخرجت روحه من بين جنبيه. أما العلم فيرمي إلى بيان الحقائق المجردة، فإذا حكمت فيه الخيال الشارد، وسللت عليه سيف العاطفة الشخصية ذهبت بغايته، وبعدت به عن أهدافه.

والحقائق العلمية أو الفلسفية إذا صيغت في أسلوب خيالي جذاب يرهف الوجدان ويثير العاطفة صارت أدبا، فليس منا من ينكر أن قصيدة ابن سينا في النفس، ومبدئها ومصيرها – تحفة أدبية رائعة، ومنذا الذي لا يتحرك وجدانه حين يقرأ أو يسمع:

هبطت إليك من المحل الأرفع ... ورقاء ذات تعزز وتمنع

وصلت على كره إليك وربما ... كرهت فراقك وهي ذات تفجع

تبكي إذا ذكرت ديارا بالحمى ... بمدامع تهمى ولما تقطع

إذ عاقها الشرك الكثيف وصدها ... قفص عن الأوج الفسيح المربع

حتى إذا قرب المسير إلى الحمى ... ودنا الرحيل إلى الفضاء الأوسع

وغدت مفارقة لكل مخلف ... عنها حليف الترب غير مشيع

سجت وقد كشف الغطاء وأبصرت ... ما ليس يدرك بالعيون الهجع

ومعظم الشعر الفلسفي من هذا الطراز. اقرأ إن شئت قول أبي العلاء:

يا روح كم تحملين الجسم لاهية ... أبليته فاطرحيه طال ما لبسا

إن كنت آثرت سكناه فمخطئة ... فيما فعلت وكم من ضاحك عبسا

لو لم تحليه لم يهتج لمعصية ... وكان كالترب ما أخنى ولا نبسا

تركت مصباح عقل ما اهتديت به ... والله أعطاك من نور الحجا قبسا

وقوله:

فبعدا لهذا الجسم يا روح مسلكا ... وبعدا لهذي الروح يا جسم سالكا

تواصلتما فاستحدث الوصل منكما ... عجائب كانت للرجال مهالكا

وإني لواثق من أنك ترى في هذا الشعر الفلسفي مسحة من جمال أدبي لا ينكره ذو ذوق سليم.

والقطعة الأدبية إذا درست دراسة علمية بحتة على أساس منطقي دقيق ذهب رونقها، ولذا يجدر بمدرس الأدب ألا يكثر في دراسته

الأدبية من تطبيق قواعد اللغة، وأصول العروض والقافية، فإن ذلك يخرج الدراسة الأدبية عن دائرتها المرسومة، ويباعد بينها وبين أغراضها المقصودة، وليس من شأن هذه الدراسة أن تنمي الذوق الأدبي في نفوس المتعلمين.

٣- بواعث الاشتغال بالفن

يقرر علم النفس أن لكل عمل إرادي غاية أو غرضا، وباعثا أو دافعا، وقد بينا فيما مضى الغايات والأغراض التي يرمي إليها رجل الفن، فماذا عسى أن تكون البواعث أو الدوافع التي تحفزه إلى القيام بعمله؟

لقد اختلف الفلاسفة منذ القدم في الإجابة على هذا السؤال:

فقد كان قدماء الإغريق يرون أن الفن الجميل يقوم على أساس المحاكاة والتقليد، وإذن يكون الباعث الفني في رأيهم هو المحاكاة التي يعدها كثير من علماء النفس من النزعات الفطرية العامة، ويعدها بعضهم من الغرائز، وفي ذلك يقول أفلاطون ما مؤداه: " أن الله خلق المثل، وجعل العالم المادي نماذج مادية لهذه المثل، ولما وجد الإنسان على ظهر البسيطة أخذ يحاكي الطبيعة، ويبتكر على نمطها أشياء حسية طبقا لأفكاره التي استمدها من مشاهدة الطبيعة، وملاحظة خواصها، ثم جاء رجال الفن الجميل، فعمدوا إلى محاكاة غيرهم من أرباب الحرف والصناعات، دون أن يجدوا من الضروري استنادهم إلى العلم الصحيح بخواص النماذج التي يحاكونها. " ولذا كانت أعمالهم في نظر أفلاطون بعيدة عن الحقيقة، لأنها تأتي في المرتبة الثالثة، إذ أن المرتبة الأولى هي

مرتبة الخلق الإلهي، والمرتبة الثانية هي مرتبة الصناعة الإنسانية المحاكية للطبيعة مباشرة.

ولأن الفنون الجميلة ليست نماذج للأفكار أو المثل الخالدة وإنما هي نماذج لأشياء مادية، ولأن أرباب الفنون الجميلة يعنون بظواهر الأشياء ولا يعنون بما وراء تلك الظواهر من حقائق واقعية وهي المثل – لهذا وذاك يرى أفلاطون أن تناول الفنون الجميلة ينطوي على خطر تربوي. ألا ترى أن الشعراء كثيرا ما يهيمون في أدوية من الضلال فيثيرون في نفوس الجماهير أفكارا خلقية أو دينية خاطئة؟، وأن رجال الموسيقى قد يصوَرون حالات نفسية تمجها الطباع السليمة؟ وأن الممثلين قد يمثلون شخصيات شريرة، أو يثيرون في نفوس الناس انفعالات شهوانية بشعة؟ ومن شأن هذا كله أن يؤثر تأثيرا سيئا في نفوس الفنانين المقلدين من جهة، وفي نفوس السامعين بطريق المشاركة الوجدانية من جهة أخرى؟

فليس من الحكمة إذا – في نظر هذا الفيلسوف – أن يسمح للناس بممارسة الفنون مهما يكن لها من روعة وبهجة، إلا إذا ثبت أنها تحقق غرضا نبيلا نافعا للأمة. فإذا كانت الموسيقى أو غيرها من الفنون الرفيعة تصور العواطف الإنسانية الراقية بصور جذابة خلابة كان لها أعظم قيمة في التربية، والفن ينبعث في نظر أفلاطون عن نزعات فطرية غريزية معينة – ينشأ عنها لعب الحيوان كما ينشأ عنها فن الإنسان الذي يمتاز بما ينطوي عليه من نظام وانسجام ونغم وألحان.

وكان أرسطو يرى أن أساس الفن – وبخاصة الشعر والتصوير – هو المحاكاة أيضا التي هي سبب السرور واللذة التي تنجم عن ممارسة الفنون، فالمحاكاة سبب في نشأة الفن وفي الاستمتاع به، فالإنسان بحكم كونه مطبوعا على التقليد ينبعث إلى محاكاة الطبيعة بفنه، وهذه المحاكاة نفسها مصدر سرور ومتعة له.

ومع أن أرسطو يصف الفن بأنه تقليدي، ويقول عن الموسيقى إنها أشد الفنون تأثرا بالمحاكاة والتقليد، فإنه يرى أن أهمية الفن لا تظهر في محاكاة النماذج الواقعية بقدر ما تظهر في الابتكار، أي في الاعتماد على الخيال في تصوير الانفعالات ووصف الشخصيات، وابتكار القصص.

وليست قيمة الشعر في تصوير ما هو واقع بالفعل، ولكنها في تصوير ما يمكن أن يقع، وما عسى أن يقع طبقا للقواعد والقوانين العامة، التي تخضع لها الطبيعة البشرية، ولذا كان الشعر أشد اتصالا بالفلسفة، وأعلى منزلة من التاريخ الذي لا يتعدى الواقع. وتمثيل المأساة (التراجيدي) ينبغي أن يصور الناس في صور أفضل من صورهم التي هم عليها، وتمثيل الفكاهة (كوميدي) ينبغي أن يصورهم في حالات أقل وأقبح من حالاتهم الراهنة. ويرى أرسطو أن الغرض من الفن الجميل هو إدخال السرور على النفس، والاستمتاع بأوقات الفراغ استمتاعا يرغب فيه المثقف الذي وهب له عقل راجح، فهو متعة للنفس وغذاء للعقل.

أما اللعب فالغرض منه مجرد الاستمتاع بأوقات الفراغ، وأما الفنون التي لا توصف بأنها جميلة راقية فالغرض منها الانتفاع المادي.

ويتحدث أرسطو عن قيمة الموسيقى في التربية حديثا مسهبا، ولا يتحدث عن التصوير والتمثيل إلا عرضا، فيقول عن الغاية الأساسية لممارسة الموسيقى إنها وسيلة للاستمتاع العقلي، وإن لها مع ذلك مزايا خلقية، فإنها تبث في النفس الشجاعة والإقدام، والميل إلى الرقة والعطف في المعاملة، وتثير العواطف والانفعالات الصالحة.

وبناء على ذلك يرى أن من الموسيقى ما هو متعة وتهذيب للعقل، ومنها ما هو مقوم للأخلاق، ومنها ما هو مروح للنفس ومهدئ للأعصاب.

نمر خلال القرون الوسطى، ونستطيع أخبار الفن، فلا نجد له حظا يذكر ويأتي القرن السابع فتستيقظ العقول من سباتها، وتنطلق الأذهان من عقالها، ويعود البحث في الفن نشيطا كما كان في عهد ازدهار الفلسفة الإغريقية.

وكانت النظرية الشائعة بين فلاسفة الفرنسيين والإنجليز في القرنين السابع عشر والثامن عشر هي النظرية نفسها التي سادت في العصر الإغريقي وهي أن الفن لا يعدو أن يكون محاكاة وتقليدا غير أن فلاسفة هذين القرنين اختلفوا اختلافا ما في التعبير عن هذه النظرية وفي بيان الغرض من الفن، فقال باتكو Battcaux (١٧٤٦ م) إن الغرض من الفن هو محاكاة الطبيعة، وقال فريق آخر إن هذا الغرض هو التعبير عن الحق. ويفسر بوالو Boileaux (١٦٧٤ م) الحق بأنه ما كان واضحا دقيقا يقبله العقل. أما ديكارت فيرى أنه هو ما كان ممثلا للطبيعة على اختلاف

صورها، ويقول ديدرو Diderot (١٧٦٥ م) إنه ما كان ممثلا لحياة الطبيعة وكمالها ويدل الرأيان الأخيران على مقدار تأثير المذهب الطبيعي العام في نظريات الفن. وقد انتشرت النظرية نفسها بوجه عام بين فلاسفة الإنجليز، فإن شا فتسبري Shaftesbury يقرر أن محاكاة الطبيعة بأقصى ما يمكن من الدقة هو الغرض من الفن، غير أنه يضيف إلى ذلك أن القطعة الفنية لابد أن تكون وحدة كاملة منسجمة العناصر، ولو أدى ذلك إلى مخالفة الطبيعة إلى حد ما. وقد أثر عنه قوله: " إن المصور يعلم أنه يسلك مسلكا غير طبيعي، حتى حين يبالغ في محاكاة الطبيعة، ويغلو في محاكاة الحياة بأدق ما يمكن. " ويقرر بعد ذلك أن رجل الفن يجب أن يتجنب في تصويره الصفات الجزئية أو الخاصة ببعض الأفراد، وأن يعمل على تمثيل الفكرة العامة المستمدة من دراسة نماذج متعددة. ومن هنا نشأت نظرية فنية مؤداها أن يكون الفن مثاليا، يقتبس مثله من الصفات المشتركة بين أفراد النوع، لا من الصفات الخاصة ببعض الأفراد دون بعض.

ويعتبر هذا الرأي عودا إلى رأي أفلاطون الذي يرى أن الفن في أرقى مراتبه وأسمى درجاته لابد أن يكون مثاليا، محاكيا للمثل العامة، كما يفهم من رأيه الذي فصلناه فيما مضى.

وخلاصة القول أن الغرض من الفن الذي كانت له الغلبة في القرنين السابع عشر والثامن عشر هو محاكاة الطبيعة، سواء في صورتها الواقعية أو في صورتها المثالية. ولا شك أن ذلك الاختلاف ينطبق على الغرض من الأدب باعتباره فنا من الفنون. ومن هنا نشأ المذهبان المعروفان بين

المذاهب الأدبية وهما: (١) المذهب الواقعي، و(٢) المذهب المثالي. فأصحاب المذهب الأول يرون أن الغرض من الأدب هو تصوير الحقائق الواقعية بصرف النظر عما فيها من خير أو شر، أو كمال أو نقص، أو قوة أو ضعف، أما أصحاب المذهب الثاني فيرون تجاوز الواقع، والاهتمام بما ينبغي أن يكون في تصوير المبادئ الأخلاقية، ووصف النظم الاجتماعية، والتحدث عن مناظر الطبيعة المادية، وتحليل الطبيعة البشرية.

ننتقل إلى العصر الحديث فنرى أن المحدثين من علماء النفس يعزون البواعث الفنية إلى الطبيعة البشرية نفسها، فيقررون أن الإنسان مفطور بطبعه على التعبير عن أفكاره بأي وسيلة من الوسائل، ويعدون من النزعات الفطرية العامة " نزعة التعبير عما في النفس. " ومعنى ذلك أن الإنسان لا يطمئن إلى احتباس معانيه وأفكاره في نفسه، وإنما ينزع بطبعه إلى نقل هذه الأفكار إلى غيره بالتعبير عنها. فإذا كان هذا التعبير بأسلوب جميل عن معنى جميل فهو الفن، فكل فن هو في الواقع تعبير عن فكرة أو مبدأ أو مثل من المثل العليا، أو تصوير لصورة يبتكرها الخيال ويعززها الوجدان.

غير أن أداة التعبير تختلف باختلاف الفنون: فالرسام يستخدم الخطوط، والمصور يستخدم الالوان، والموسيقار يستخدم الصوت، والأديب يستخدم الألفاظ والعبارات وهكذا.

ولكن " نزعة التعبير عما في النفس " لا تكفي وحدها حافزا

لممارسة الفنون المختلفة، أو دافعا للإخراج الفني على اختلاف صوره، إذ أن كل ما تدعو إليه أن يعبر الإنسان عن أفكاره مجرد تعبير، أما أن يتنوع هذا التعبير وتتعدد أدواته، وأما أن يسلك فيه الإنسان مسلك التجميل والتحسين والترقية والتكميل على مر الزمن، فهذا أو ذاك مما لا يمكن تفسيره أو تعليله في ضوء هذه النزعة وحدها، فلابد إذا من البحث عن نزعة أخرى، أو باعث آخر يمكن في ضوئه أن نعرف السر في تنوع الفنون من جهة، وفي صبغها بالصبغة الجمالية من جهة أخرى.

واختلف علماء النفس في تعيين هذا الباعث أو تلك النزعة، فقال فرويد النمساوي ومن نحا نحوه إن الغريزة الجنسية هي وحدها الغريزة الفعالة في الإخراج الفني وتنوعه وترقيته، واستدل على صحة رأيه بما بين قوة الغريزة الجنسية والنبوغ في الإنتاج الفني من علاقة وثيقة.

وقد ذهب العلماء في تعليل هذه العلاقة مذاهب شتى.

١- فمنهم من يرى أن هذه الفنون من مظاهر الغريزة الجنسية، لأنها كانت تتخذ وسائل للتقرب من المحبوبة، والتأثير في مشاعرها المختلفة. فهي في الأصل واسطة أو وسيلة للوصول إلى غرض معين خارج عن ذاتها، ولكنها صارت فيما بعد غاية في ذاتها، يقصد من يمارسها الاستمتاع بها لذاتها.

٢- ويرى فريق آخر أن هذه الغريزة تثير في النفوس ميولا قوية ورغبات شديدة، وتمد الجسم بطاقة عصبية عنيفة. وقد اتجهت هذه الغريزة إلى التعبير عن نفسها في أول الأمر اتجاها غير محدود، ثم

أخذت تلك الميول والرغبات تتجه على مر الزمن، معززة بتلك الطاقة العصبية إلى الفنون الجميلة، تعضدها في ذلك التقاليد الاجتماعية، التي شاع أمرها في مختلف العصور. وإنما انصرفت تلك الرغبات إلى الفنون الجميلة لأنها وجدت فيها ما يشبعها، وينفس عنها إلى أقصى حد، ولأن هذه أشد شبها بتلك، لاتصالها كلها بعالم الجمال، وارتباطها بالوجدان والعاطفة.

٣- ويذهب فريق ثالث إلى أن الطاقة العصبية التي هي من آثار الغريزة الجنسية لا تستنفد جميعها في سبيل إرضاء هذه الغريزة وتحقيق مآربها، فيبقى جزء منها ينصرف إلى الفنون الجميلة أولا، ثم إلى أعمال عقلية أخرى لا علاقة لها بالغريزة الجنسية.

ومهما يكن في هذه الآراء الخاصة بتعليل العلاقة بين قوة الغريزة الجنسية ووفرة الإنتاج الفني من صواب أو خطأ فليس هناك خلاف في وجود هذه العلاقة، كما أن الثابت المقرر أن فرويد يجعل هذه الغريزة منبعا للنشاط الفني، بل مصدرا لغيره من أنواع النشاط الإنساني.

وقد خالف آدلر الألماني زميله فرويد، ولم يرتض رأيه في رفع شأن الغريزة الجنسية إلى هذه الدرجة، وقرر أن الغريزة المسئولة أولا وقبل كل شئ عن النشاط الإنساني بوجه عام، وعن النشاط الفني بوجه خاص هي: " غريزة حب الظهور أو السيطرة ". فكل واحد يجب أن يظهر، وأن يكون له نفوذ في الحياة، وأن يحظى بسمعة طيبة. فهو يسعى جاهدا في تحقيق رغبته. وقد يتجه إلى الإنتاج الفني طبقا لما تسمح به ظروفه واستعداداته.

ويرى فريق من علماء علم النفس التحليلي، وفي مقدمتهم يونج السويسري أن " للعقل الباطن " تأثيرا في النزعة الفنية، فالعقل الباطن هذا هو موطن العقد النفسية التي تدفع الإنسان إلى العمل، وتوجهه اتجاهات معينة دون شعور منه. وأشد هذه العقد تأثيرا في الإنتاج الفني: عقدة الرفعة، وعقدة الضعة. فمن تتكون في نفسه الخفية عقدة الرفعة يسعى دون شعور منه إلى إلجاء الناس إلى الانتباه إليه، والاعتداد بكفايته وقد يتخذ الأدب أو غيره من الفنون الجميلة وسيلة للوصول إلى هذا الغرض. وعقدة الضعة تحمل صاحبها على التعويض والتكامل النفسي، فيخرج للناس قصيدة مثلا ينفس بها عن نفسه، ويخفى من ورائها عقدة القصور والنقص الكامنة في عقله الباطن. وقد تكون الجهود المتوالية التي يبذلها في سبيل التنفيس عن نفسه من أسباب نجاحه في معترك الحياة. وقد دل البحث على أن كثيرا من العظماء كانوا في صغرهم فريسة لسلطان هذه العقدة، وكان سعيهم لإخفائها من أسباب سعادتهم وعبقريتهم وظهور أمرهم.

ويرى فريق رابع أن الدافع إلى الإنتاج الفني هو: " حب الحياة والخلود "، فالأديب مثلا يقبل على صناعة الأدب ليحيي بها ذكره، ويعلي بين الناس قدره ما دام حيا، ويخلد ذكره في أذهانهم بعد وفاته.

هذه آراء مختلفة في الدافع الفني سردتها عليك، ولكني أميل إلى ترجيح رأي فرويد، لما بين الغريزة الجنسية والإنتاج الفني من علاقة وثيقة لا يسع أحدا إنكارها، فأكثر الفنون من مظاهر هذه الغريزة، وما يتصل بها من انفعالات وما ينشأ عنها من عواطف، والمشاهدة تؤيد ذلك.

على أن من الحزم ألا نقصر الدافع النفسي الفني على غريزة واحدة، وأن نقرر أنه من الجائز أن يكون كل من هذه الدوافع التي ذكرتها دافعا فنيا، وأن يجتمع اثنان منها أو أكثر في شخص واحد، إذ لا تعارض بينها إذا استثنينا ما بين عقدة الرفعة وعقدة الضعة من تضاد.

ولا ينبغي مع ذلك أن ننكر أن دافعا ما قد تكون له الغلبة على غيره، وأن للغريزة الجنسية الخط الأوفر في ميدان الإنتاج الفني.

وقد يقول قائل إن فيما ذكرت تصويرا للطبيعة البشرية في أبشع صورها، وسوء ظن بنزعات رجال الفن، ونزولا بفنهم إلى منزلة غير لائقة بعظمته وقيمته التي يتغنى بها الناس عامة، ويفخر بها رجال الفن بوجة خاص. فإذا كانت هذه النزعات النفسية التي لا يمكن أن توصف بالسمو والرفعة هي منابع الفن والأدب فلا كان الفن ولا كان الأدب !

إنك قد ذهبت بالضمير الإنساني الحساس، وبالشعور الاجتماعي الفياض، ولم تجعل لهما أثرا في الإنتاج الفني. ونسيت أو تناسيت العواطف الاجتماعية السامية، والأذواق الفنية الراقية، وحططت من قدرها، ولم تعز إليها أي تأثير في نشأة الفنون الجميلة ورقيها.

فأقول في الرد على هذا الزعم أني قد ذكرت النزعات الفطرية التي تحفز رجال الفن إلى ممارسة الفنون في أول نشأتها وبداية نهضتها، وهذا لا يمنع من أن يكون للنزعات والميول المكتسبة تأثير في الإخراج الفني والنهوض بالفنون. والواقع أن كثيرا من رجالات الفن قد تكونت لديهم عواطف إجتماعية نبيلة، حملتهم على أن يقفوا من مجتمعاتهم مواقف

مشرفة هي مواقف المصلحين الاجتماعيين، الذين يلمسون ما في مجتمعاتهم من نقائص، ويدركون ما في سلوك أبناء جنسهم من عيوب، فيعمدون إلى تصوير هذه العيوب وتلك النقائص أبشع تصوير، ويرسمون لأقوامهم المثل العليا التي يجب أن يحتذوها، لترقى حياتهم الاجتماعية، وتنهض بيئتهم، وتقترب من درجة الكمال. رائدهم في ذلك كله ضمائرهم السليمة، وشعورهم الإنساني الحي الحساس.

على أننا لو حللنا هذا الضمير، ودرسنا حياة المتأثرين به دراسة علميه دقيقة لوجدنا أن قليلا منهم متأثرون بالضمير السليم وحده، متجردون من شوائب النزعات والأغراض الشخصية، وبخاصته في هذا العصر المادي الذي تستتر فيه الأنانية وحب الذات خلف الشعور الإنساني والتضحية في سبيل المنفعة العامة، وتلبس فيه المادية لباسا من الروحانية شفافا تظهر من خلاله المنفعة الشخصية في أجلى صورها وأوضح مظاهرها.

ولو درسنا حياة كل من أبطال التاريخ، وأبطال العلم، وعمداء الفن، وزعماء الأدب دراسة مستفيضة خالية من شوائب التحيز لوجدنا أنه لم تخل شخصية واحدة من مغمز لغامز، ومطعن لطاعن.

إني لا أجرد الطبيعة البشرية من حب الخير للخير، وحب المنفعة العامة لذاتها ولكني أقرر أن بعض الأغراض النبيلة في الظاهر قد تخفى وراءها مآرب شخصية كامنة في النفس، أو دوافع طبيعية فطرية مكبوتة لا يظهرها إلا التحليل النفساني الدقيق، ومع أنه من الواجب أن نكون على

حذر من هذه النوايا الخفية فمن الواجب أن نأخذ الحكمة عن الحكماء، وأن نهتدي بهدي من نحسن الظن بهم من الشعراء والأدباء، وأن نحكم بالظاهر والله يتولى السرائر. وأن نضع قوله تعالى " والشعراء يتبعهم الغاوون، ألم تر أنهم في كل واد يهيمون، وأنهم يقولون ما لا يفعلون " بجانب قول الرسول الكريم: " إن من الشعر لحكمة، وإن من البيان لسحرا "

٤- موسيقى الحياة وموسيقى الفن:

لست أقصد بالموسيقى هنا نظام الأصوات وانسجامها، بل أريد بها ما هو أعم وأشمل، أريد بها مطلق النظام والانسجام، سواء في الأصوات والحركات، والألوان، والأشكال، والألفاظ والعبارات.

والموسيقى بهذا المعنى العام من أهم مظاهر الطبيعة وأخص خواصها، تدبر فصول السنة وشهورها، وأيامها ولياليها، وشروق الشمس وغروبها، ومد البحار وجزرها، تدبر هذه تر أن النظام قد شملها كلها، وأن التنسيق قد عمها جميعها.

ثم فكر فيما فوقك، فكر في حركات الأفلاك والكواكب، وتنقلات النجوم – تجد أن الحكيم العليم قد نسقها أحسن تنسيق، ونظمها أفضل تنظيم.

ثم انتقل من هذا العالم العلوي إلى العالم السفلي مرة أخرى، وفكر في الأرض وما فوقها من شتى أنواع النبات والحيوان تجد أن للبذر والشتل مواعيد، وللإزهار والإثمار مواقيت، وللزرع والحصاد مواسم.

وليس النظام والانسجام مقصورين على المظاهر العالمية الخارجية، بل إنهما يشملان غيرها مما خفى عنا، فإن لتكوين الأجنة في بطون أمهاتها نظاما ثابتا لا تتعداه، ولنموها وولادتها ورضاعها ترتيبا معينا لا تتخطاه، ولحياة كل نوع من أنواع النبات والحيوان قانونا مرسوما لا يحيد عنه في كل طور من أطوار حياته.

دع الكائن العضوي باعتباره كلا وفكر في أجزائه التي بها تتم وحدته، أو عناصره التي بها يكمل كيانه، نجد أن لكل كائن عضوي أجهزة منظمة منسقة، متعاونة متآلفة، يسير كل منها وحده سيرا محدودا منظما، ويعاون غيره معاونة معينة منسقة.

وإن أكمل ما يكون ذلك وأتمه في الإنسان أو العالم الأصغر، الذي خلقه الله في أحسن تقويم، فركب جسمه من أجهزة، وجعل لكل جهاز وظيفة يؤديها، أو غاية يحققها. وعماد هذه الأجهزة الهيكل العظمي، قوام الجسم وأساس بنائه، ومن حوله الجهاز العضلي الذي به الحركات على اختلاف أنواعا، وتستمد العضلات قوتها من الأعصاب التي تنتشر في جميع أنحائها، وتستمد العظام والعضلات والأعصاب غذاءها من الدم الذي يقوم القلب بمعونة الأوردة والشرايين والأوعية الشعرية والجهاز التنفسي بتنقيته، وتوزيعه على جميع أجزاء الجسم.

والدم خلاصة الطعام الذي يعمل الجهاز الهضمي بحركاته وعصاراته على هضمه وتحويله إلى مواد غذائية صالحة.

وبالدم الكرات الحمراء، والكرات البيضاء التي هي بمثابة سفن

تجري بالدم، وتنقل إلى جميع أنحاء الجسم الغذاء الصالح، وتأخذ منها الفضلات والمواد الداثرة التي تتناثر من الأنسجة والأغشية.

وتساعد الجهاز الدموي في ذلك أجهزة وقنوات أخرى كالجهاز البولي والجهاز الجلدي.

إن كل واحد من الأجهزة يسير وحده بنظام، ويؤدي وظيفته بانسجام، وهو في الوقت نفسه يتعاون مع غيره من الأجهزة على الاحتفاظ بحياة الإنسان، وتزويده بالطعام والشراب، وتخليصة مما يؤذيه من فضلات. وكل هذا وذلك يتم بغاية الإتقان والإحكام.

ففي السماء اتساق ونظام، وفي الأرض ترتيب وانسجام، وفي كل جسم وحدة في تعدد، وتعدد في وحدة أساسها التآلف، وقوامها التعاون.

وفـــي كـــل شـــئ لـــه آيـــة تـــدل علـــى أنـــه الواحـــد

وكل شئ خلقه الله بقدر، فتبارك الله أحسن الخالقين !

والحياة كلها موسيقى ونغم، أو نعم وعدد – كما قال أصحاب فيثاغورس. ولولا هذه الموسيقى لاختل نظام الكون، إذ لولا النظام الخاص الذي تتبعه الكواكب وغيرها من الأجرام العلوية في سيرها لاختل نظام العالم العلوي.

ولو اختل نظام العالم العلوي لاختل تبعا له نظام العالم السفل، لأن العالمين متصلان تمام الاتصال، يظهر لنا ذلك من تأثر حياة النبات والحيوان بتغيرات العالم العلوي من حرارة وبرودة، وجفاف ورطوبة.

ولولا هذه الموسيقى أيضا لتعرضت للخطر حياة الحيوان عامة، وحياة الإنسان خاصة، فموسيقى النبض المتصلة بموسيقى حركة القلب، وموسيقى التنفس، وموسيقى الهضم، وموسيقى الحركات الباطنية الأخرى ضرورية للاحتفاظ بالصحة، والإبقاء على توازنها.

وإن أعجب ما دلت عليه التجارب ما للنشاط العصبي من موسيقى يتبعها في مده وجزره، وارتفاعه وانخفاضه، فكل من هذه له نظام معين، ذلك أن الجهاز العصبي تصدر عنه أعمال منسجمة منسقة تابعة لمثيرات خاصة، فحين يظهر المثير يتأثر به الجهاز العصبي وينشط، ويتبع هذا النشاط في مده وجزره نظاما موسيقيا معينا خاضعا لقواعد مستقلة مستمدة من طبيعة الجهاز العصبي نفسه، ليست مرتبطة بقوة المثير ولا بضعفه، ولا باستمرار تأثيره ولا بانقطاعه.

ولما كانت الحياة الطبيعية عامة، وحياة الإنسان خاصة تتبع في سيرها نظاما موسيقيا مطردا كان من الطبيعي أن تهيأ الحياة العقلية الإنسانية لتقبل هذه الموسيقى، وأن تعد للتأثر بها تأثيرا سهلا مريحا.

والأساس النفسي لهذا الاستعداد الموسيقي هو ما ركب في طبيعة العقل من استعدادين متقابلين متعاونين أحدهما خاص بالماضي، والآخر متعلق بالمستقبل.

فأما الاستعداد الأول فهو الاحتفاظ بتجارب الماضي، وهو ما يسمى أحيانا " بالوعي ". وأما الاستعداد الثاني فهو ما يسمى " بالتوقع " أي توقع حدوث شئ في المستقبل بالنظام نفسه التي اتبعه عند تكرار

حدوثه في الماضي والحاضر. ولتوضيح هذين الاستعدادين معا نضرب لك مثلا دقات الساعة المتولية، فهذه حين تبدأ أو تتكرر " يعيها " السامع ولما كان تكرار الدقات يتبع نظاما معينا فإن السامع " يتوقع " أن تتكرر الدقات بذلك النظام نفسه في المستقبل، وقد يكون هذا التوقع أو الانتظار شعوريا، وقد يحتل شبه الشعور، دليل ذلك أنه إذا توقفت الساعة عن العمل كان توقفها سببا في لفت نظرك إليها، والبحث عن أسباب توقفها، ومعنى ذلك أن حدوث الأشياء بنظام مخالف لما نتوقع يحدث في أنفسنا شيئا من الدهشة والاضطراب.

فموقفنا من الحوادث التي تتبع في حدوثها نظاما معينا لا يخلو أن يكون موقف رضا وارتياح – إذا سارت الحوادث طبقا للنظام المألوف الذي نتوقعه، أو موقف دهشته وقلق – إذا لم تتبع الحوادث في المستقبل النظام الذي توقعناه بعد ما ألفناه.

وليست هذه الحال مقصورة على الحوادث العادية، بل إنها تمتد إلى ما هو أعلى منزلة منها، فأنت إذا ألفت الاستماع إلى الكلام الصحيح الجاري على قواعد اللغة وأساليبها، فإن موقفك ممن يقرأ أو يخطب مثلا يكون أحد الموقفين السابقين، فإذا اتبع القارئ في قراءته أو الخطيب في خطابته قواعد اللغة وأساليبها الصحيحة شعرت بالارتياح والاطمئنان، لأن الكلام في الحالين جاء مطابقا لما تتوقع. أما إذا ارتكب القارئ أو الخطيب في إلقائه أخطاء لغوية فإنك تدهش ويعتريك قلق نفسي كذلك، وما هذا إلا لأن الإلقاء جاء مخالفا لما تتوقع في أعماق نفسك.

وبدهي أن هذا وذلك لا يمكن أن يكون إلا بعد أن يألف السامع الاستماع إلى الكلام المستقيم، ويصبح ذلك عادة راسخة في نفسه، أما قبل ذلك فلا يكون توقع ولا ارتياح لاتباع النظام المألوف، ولا قلق عند مخالفته.

وهذا هو عينه التعليل النفساني لما يحدث من ارتياح عند الاستماع إلى الموسيقى الصوتية المنسجمة، أو إلى الشعر الموزون، أو إلى النثر المسجوع، أو الخاضع لنظام معين في توالي الكلمات وسرد العبارات.

أما النثر المرسل فليس من شأنه في العادة أن يحدث تلك الحالة النفسية، لأن ينقصه ذلك النظام الذي يتكرر اتباعه فيألفه الإنسان، ويتوقع اتباعه في جميع أجزاء المقال مثلا.

ومع ذلك فقد يدرك الأديب الأريب في النثر المرسل المحكم موسيقى لا يدركها الشخص العادي، فإن ضم الكلمات بعضها إلى بعض والتأليف بينها بصورة معينة قد يتمخض عن عبارات متسقة منسجمة تلتذ أذن الأديب الاستماع إليها، ويكون لها في نفسه وقع حسن.

وهذا هو ما نألفه في الأسلوب النثري الرفيع الذي يعد نظم آي الذكر الحكيم مثلا أعلى له، فمن أخص خصائص النثر القرآني حسن النظم أو حسن التأليف بين الكلمات، بحيث لو أخرت أو قدمت كلمة، أو وضعتها في غير موضعها، أو استبدلت بها غيرها تؤدي معناها لاختل النظم، وذهب الانسجام، ولم يكن للكلام ذلك الأثر النفسي الرائع الذي يشعر به من يستمع إلى القرآن بتدبر وإمعان فكر، وينتبه إلى جرس

كلمه، وموسيقى ألفاظه.

وفي الأدب العربي كثير من الشواهد التي يؤتى بها لبيان أن بعض الألفاظ قد يكون نابيا قلقا في موضعه، ومعنى ذلك أنه ليس بينه وبين ما قبله وما بعده من الألفاظ ذلك الانسجام والتوافق الذي يحدث الموسيقى، ويؤثر في النفس تأثيرا مرضيا،

وقد عرض لهذا الموضوع قدامة بن جعفر الكاتب في كتابيه " نقد النثر ونقد الشعر " فأفاد، وقفى على آثاره العلامة أبو الفتح ضياء الدين الموصلي فعرض الموضوع نفسه في كتابه " المثل السائر " فأفاض، وأجاد وذلك حين يتحدث عن " المعاظلة اللفظية ثم عن المنافرة بين الألفاظ في السبك " ويذكر لذلك أمثلة كثيرة أكتفى منها بالمثال الآتي:-

قال المؤلف: وأنشد بعض الأدباء بيتا لدعبل وهو.

شفيعك فاشكر في الحوائج إنه   يصونك من مكروهها وهو يخلق

فقلت له: عجز هذا البيت حسن، وأما صدره فقبيح، لأنه سبكه قلقا نافرا، وتلك الفاء التي في قوله: " شفيعك فاشكر " كأنها ركبة البعير، وهي في زيادتها كزيادة الكرش. فقال: " لهذه الفاء في كتاب الله أشباه كقوله تعالى: " يأيها المدثر قم فأنذر وربك فكبر، وثيابك فطهر. " فقلت له: " بين هذه الفاء وتلك الفاء فرق ظاهر يدرك بالعلم أولا وبالذوق ثانيا، أما العلم فإن الفاء في، وربك فكبر، وثيابك فطهر، فهي الفاء العاطفة، فإنها واردة بعد: قم فأنذر، وهي مثل قولك. امش فأسرع،

وقل فأبلغ، وليست الفاء التي في " شفيعك فاشكر " كهذه الفاء، لأن تلك زائدة لا موضع لها، ولو جاءت في السورة كما جاءت في قول دعبل – وحاش لله من ذلك – لابتدئ الكلام فقيل: ربك فكبر، وثيابك فطهر، ولكنها لما جاءت بعد قم فأنذر حسن ذكرها فيما يأتي بعدها من: "وربك فكبر، وثيابك فطهر". وأما الذوق فإنه ينبو عن الفاء الواردة في قول دعبل ويستثقلها، ولا يوجد ذلك في الفاء الواردة في السورة.

" فلما سمع ما ذكرته أذعن بالتسليم ".

ومن هذا يتبين لك أن الانسجام والتآلف لا يرجع إلى الكلمة ذاتها، أو العبارة نفسها، بقطع النظر عما يسبقها أو يلحقها من أخواتها، وإنما يرجع هذا إلى وضع الكلمة أو العبارة في موضعها اللائق بها بين أخواتها، وضعا يوافق الذوق السليم، ويحقق موسيقى الكلام، ويحدث في النفس الارتياح.

ودليل ذلك أن كلمة واحدة قد تكون قلقة بالقياس إلى ما قبلها أو ما بعدها من الكلمات، وقد تكون مقبولة مرضية إذا تغير نظم الكلمات، واستبدل بما قبلها وما بعدها كلمات أخرى، شأنها في ذلك شأن حبات العقد، فأنت إذا وضعت كبراها في الوسط ثم وضعت على جانبيها ما يليها في الصغر وهكذا فإن النظم يتم على أكمل وجه، ولكنك لو وضعت الحبات نفسها بعضها بجانب بعض على غير نظام لضاع الانسجام، وكانت كل حبة قلقة في موضعها، نابية عن مكانها.

وقد ظهر لك من كلام صاحب المثل السائر أن الحرف الواحد وهو

الفاء قد حسن استعماله، وتقبله الذوق بقبول حسن في الآيات الكريمات، وقبح استعماله، ونفر منه الذوق في بيت دعبل.

يقول الدكتور رتشاردز: " إن وقع الصوت لدى النفس لا يتوقف على الصوت نفسه بقدر ما يتوقف على ظروفه المحيطة به، أي على مقدار ما بينه وبين ما قبله وما بعده من الأصوات من انسجام، فإن هذه الأصوات تتآلف وتكون شبكة محبوكة النسيج، وإن الكلمة التي تستطيع أن تقع موقع الرضا والقبول لدى هذه الأصوات جميعها، وتنسجم معها كلها في وقت واحد لهي الكلمة التي تظهر بمظهر الفوز الموسيقي. "

هذا هو نغم الألفاظ وموسيقاها، وإن شئت فقل إنه حركة الألفاظ المنظمة. أما نغم النفس وموسيقاها وحركاتها التي تتبع نغم الألفاظ وموسيقاها فتكون من حالات التوقع والاطمئنان التي يحدثها توالي المقاطع، وتتابع الأصوات بنظام وانسجام.

ولذا نقول: إن موسيقى النفس تتوقف على موسيقى اللفظ، فكلما كانت الكلمات متآلفة المقاطع متناسقة الأصوات اشتد تأثيرها في العقل، وحسن وقعها لدى النفس، وذلك بموسيقاها العذبة، ونغمها الجميل. وما ذلك التأثر إلا نغم النفس الناشئ عن ارتياحها وسلوكها مسلكها الطبيعي، الخالي من الدهشة والاضطراب.

قلنا فيما سبق إن موسيقى الشعر أقرب تناولا وأسهل تتبعا وفهما من موسيقى النثر، وإن موسيقى النثر المسجوع أو الموزون أظهر من موسيقى النثر المرسل. وهنا نقول إنه كلما كانت القيود التي يلتزمها الشاعر في

شعره أكثر كانت موسيقى الشعر أسهل وأقرب إدراكا، وأشد تأثيرا في النفس، ذلك لأن هذه القيود إذا تكرر التزامها ألفتها النفس، وكانت أسرع إلى التذاذها والإحساس بتخلف أي قيد منها.

يظهر لنا ذلك في الشعر العربي بوجه خاص، فإن الشاعر يختار لقصيدته بحرا معينا، ورويا واحدا معينا، ويلتزمهما من أول القصيدة إلى آخرها.

وقد يضيف الشاعر إلى هذين القيدين قيودا أخرى فتكثر العناصر المكونة لموسيقى اللفظ، ويكون لذلك صدى في النفس مركب أيضا متعدد العناصر، وذلك كما في شعر أبي العلاء في اللزوميات، فمثل هذا الشعر يحمل العقل على أن يألف نموذجا محدودا من النغم، ويكون له في النفس صدى موسيقي محدود أيضا، كأنما قد صب في قالب ذي أبعاد محدودة معينة، إذا تغير بعد منه أحست به النفس وأخل بموسيقاها.

ولكن تأثر النفس بهذا النموذج المحدد بحدود دقيقة يأخذ في الضعف شيئا فشيئا كلما طال عليه الأمد، لأن الإلف إذا تجاوز الحد، وطال عليه العهد ضعف شعور النفس به، وقل انتباهها إليه، ولا يزال يضعف حتى يصل إلى درجة الملل، أو ينحدر إلى دائرة اللاشعور.

وهذا هو السر في أن الموسيقى الشرقية المحضة بوجه عام أدعى إلى السآمة والملل، لأنها في الغالب تسير على وتيرة واحدة، وتلتزم نغما واحدا مملا، أما الموسيقى الغربية فلتجدد أساليبها، وتغير نغماتها من

حين إلى آخر تفوق الموسيقى الشرقية في هذا الصدد، لأنها تجتذب الأسماع، وتدعو إلى تجديد الانتباه، وتوالي الاهتمام.

وقد يدعو طول الأمد على تكرار النغمة المحدودة إلى عدم اهتمام السمع بها وانحدارها إلى منطقة شبه الشعور، مثلها في ذلك مثل أصوات القطر التي تسير على مقربة من المساكن، لأنها في أول الأمر تدعو إلى اهتمام الساكنين وتؤلمهم، ولكنها على مر الزمن تؤلف، ويزداد الإلف بكثرة التكرار فتنسى الأصوات أو تتناسى.

وما قيل في الموازنة بين الموسيقى الشرقية والموسيقى الغربية يقال في الموازنة بين الشعر العربي والشعر الغربي، فقد جرت عادة القدماء من شعراء العربية ومن نسج على منوالهم من المحدثين أن يلتزموا بحرا واحدا ورويا واحدا من أول القصيدة إلى آخرها، فكان ذلك أدعى إلى ملل السامع أو القارئ، وبخاصة إذا كانت القصيدة طويلة، أما شعر الفرنجة فليست فيه هذه الظاهرة، لأن شاعرهم ينتقل من بحر إلى بحر، ومن روى إلى روى، وكثيرا ما يتحرر من قيود الروى والقافية فيحدث بذلك مفاجآت سارة ذات قيمة شعرية عظيمة، وهي في الوقت نفسه تدعو إلى تجدد الشوق وتوالي الانتباه.

ومرد ذلك كله إلى قاعدة نفسيه خاصة مؤداها أن تغير المثير يدعو إلى تجدد الانتباه. ألا ترى أن المنظر الواحد قد تمجه النفس وتنصرف عنه بعد طول الانتباه إليه؟ وأن تكرار المناظر وتواليها يدعو إلى تجدد اليقظة وتوالي الانتباه؟

على أن للشعر الذي ينتقل فيه الشاعر من بحر إلى بحر ومن روى إلى روى تأثيرا نفسيا لا يستهان به، ذلك أنه بطابعه اللفظي المصطنع، وبقيوده الشكلية المتنوعة يحدث إلى أقصى حد ما يسمى " بالانعزال النفساني " ومعنى ذلك أن الشعر بمفجآته الشكلية الخلابة يحمل النفس على أن تقصر نشاطها عليه، فكأنما تحصر نفسها في قالب معين تحتله، أو في خدر معين تأوى إليه هو قالب التجربة الشعرية الفاتنة، أو خدر الأسلوب الشعري الجذاب، فتعكف على اجتلاء تلك المظاهر الشعرية الشكلية المتجددة، وبذلك تباعد بينها وبين تجارب الحياة العادية، وتصبير كأنها بمعزل عما يحدث في العالم الخارجي من حوادث يومية عرضية لا قيمة لها. وليس الأمر كذلك في النثر المرسل الذي يتسع المجال فيه للتفكير في المعنى أكثر من التفكير في المبنى، وقد تؤول هذه المعاني تأويلا شخصيا، وقد تلح هذه المعاني في شغل الذهن ويقظته، وتحمله على أن يطلق لنفسه العنان، فيذهب كل مذهب في عالم الخيال الشارد، أو الحدس العقيم، ويجعله يفكر في حوادث الدهر تفكيرا زائدا على الحد.

وخلاصة القول أن صورة الشعر الحر الطليق، المتجدد الوزن والقافية تتغلب على موضوعه فتجعل الإنسان يفكر في الحياة والعالم – إن فكر فيهما – تفكيرا سطحيا غير مؤلم ولا خطر، وأن موضوع النثر المرسل يتغلب على صورته فيجعل الإنسان أقرب إلى التفكير في العالم وحوادثه – التي قد لا تكون هامة – تفكيرا عميقا مؤلما، وأن انصراف الذهن عن العالم وعكوفه على اجتلاء جمال الشعر اللفظي يسمى: "

الإنعزال النفساني ".

وليست هذه الظاهرة – ظاهرة الانعزال النفساني – مقصورة على الشعر، بل إنها من خواص الفن على اختلاف صوره، فالأعمال الفنية تجتذب إليها الأذهان بما انطوت عليه من مظاهر صورية أو شكلية، وتحول بين الإنسان وبين التفكير في العالم الخارجي تفكيرا عميقا مؤلما، قد لا يكون الإنسان في حاجة إليه.

٥- أثر الشعور النفسي في إدراك الجمال وتقديره

حينما نتحدث عن إدراك الجمال أو تقديره يجب أن نفرق بين ناحيتين مختلفتين هما:

١– الناحية الموضوعية أو الخارجية.

٢– الناحية الشخصية الذاتية أو النفسية.

أما الناحية الموضوعية فيقصد بها الصفات التي يقول رجال الفن بوجوب تحققها في القطعة الفنية أو العمل الفني ليمكن وصفه بالجمال.

وأما الناحية النفسية فيراد بها شعور الشخص نفسه حينما تتصل حواسه بما يوصف بالجمال.

وغنى عن البيان أن الناحية الأولى – أي الموضوعية – لا تعني علماء النفس وإنما، تعني الفلاسفة أو الإخصائيين من رجال الفن، فهي لذلك خارجة عن البحث النفسي.

أما الناحية الثانية – وهي الناحية الشخصية – فهي التي تعني علماء

النفس الذين يبحثون في الحالات النفسية أو التجارب العقلية بوجه عام، فلا شك أن من مباحثهم النظر في الشعور الوجداني الذي يعتري الإنسان حينما يحس الجمال أو يقدره.

ويرى جمهور علماء النفس وقادة النقد الفني أن الناحية الشخصية هي الأساس الذي يقوم عليه إدراك الجمال وتقديره، ذلك أنهم ينكرون أن لأي عمل فني قيمة جمالية موضوعية منفصلة مستقلة عن الشعور النفسي الذاتي. وفي مقدمة هؤلاء الدكتور رتشاردز الذي يقرر أن جمال العمل الفني الذي يثير إعجابنا وتقديرنا يرجع – أولا وقبل كل شئ – إلى ما يثيره في أنفسنا من انفعالات وعواطف واتجاهات وميول نفسية خاصة، فلأن تقول إن بعض مظاهر هذا العمل الفني يثير في أنفسنا شعورا طيبا، ويوقظ فينا أفكارا قيمة، ويشبع رغباتنا، ويقع لدينا موقعا حسنا – لأن تقول هذا أولى من أن تقول إن هذا العمل جميل، إذ أننا لو اكتفينا بوصفه بالجمال الذاتي لأهملنا الأثر النفسي الذي يحدثه – مع أن هذا الأثر هو الكل في الكل في إدراك الجمال وتقديره.

ومما لا يجدي في نظر هؤلاء أن يحاول الإنسان العثور على أي صفة فيما يوصف بالجمال تختلف اختلافا أساسيا عما يوجد في غيره من الأشياء.

وخلاصة هذا الرأي أنه لا وجود لجمال موضوعي في الكائنات الطبيعية ولا في الأعمال الفنية، وإنما الجمال أمر شعوري ينشأ في النفس عند اتصالها ببعض الأشياء الطبيعية أو الصناعية اتصالا مباشرا،

أو عندنا تأمل هذه الأشياء والتفكير فيها.

ويقرب من نظرية رتشاردز هذه النظرية التي وصفها العلامة الكسندر، الذي يقرر هو الآخر أن الجمال ليس صفة في الجميل يمكن إدراكها، إذ أنه ليس لدينا عضو خاص، أو حاسة معينة وظيفتها إدراك الجمال، كما لدينا حاسة البصر مثلا التي ندرك بها الشكل واللون والبعد والوضع، وحاسة اللمس التي ندرك بها ملمس الأشياء.

فمن الحق أن نقول إن الشعور بالجمال ينشأ في النفس لوجود علاقة ما بين العقل الشاعر والشئ الذي نعتقد أنه جميل، فمتى وجدت هذه العلاقة وجد الشعور بالجمال، وإن شئت فقل وجد الجمال نفسه. أما حقيقة هذه العلاقة فهي أن الشئ الذي ندرك جماله يشبع نزعة من نزعاتنا أو رغبة أو ميلا من ميولنا. ومع ذلك لا يصح القول بوجود نزعة نفسية معينة لها وظيفة خاصة هي إدراك الجمال، إذا أن الذي يدرك الجمال بناء على هذا الرأي هو العقل باعتباره وحدة لا تتجزأ، والجمال ليس أمرا موضوعيا ثابتا للشئ بحيث تدركه ملكة معينة أو استعداد خاص.

وكل من هذين الرأيين مقبول إلى حد ما، لأنه يفسر لنا السبب في اختلاف الناس في تقدير الجمال، إذ أن صلة عقلي مثلا بشئ قد تخالف صلة عقلك به، والشئ الواحد قد يقع من نفسي موقعا حسنا، لأنه يشبع رغبة من رغباتي ولا يقع لديك هذا الموقع نفسه.

ومن نتائج هذين الرأيين أن الحكم على الشئ بأنه جميل متوقف

على تأمله أو التفكير فيه، أو اتصال العقل به اتصالا مباشرا، أي أن الحكم الجمالي يعد أمرا ثانويا بالنسبة لإدراك ما هو جميل واتصال العقل به.

ويمتاز الحكم الجمالي في نظر الكسندر بأنه يقوم على أساس أن للجميل في ذاته قيمة، وهذا هو معنى قوله: " إننا نفكر في الجميل لا على أنه يتمثل لنا في حياتنا العملية أو حياتنا النظرية الفكرية، ولكنا نفكر فيه لذاته، وعلى هذا يمكن أن توصف قيمته بأنها ذاتية ".

ولتوضيح معنى التفكير في الشئ لذاته نضرب لك اللغة مثلا، فأنت تعرف أن الأغراض التي يرمي استعمال اللغة إلى تحقيقها هي التعبير عما في النفس من الأفكار وسهولة التفكير، وتيسير التجاذب بين الناس، ونقل الثقافة من جيل إلى جيل.

هذه كلها كما ترى أغراض نفعية، فأنت إذ تفكر في تركيب الجمل والتأليف بين الكلمات والعبارات لتحقيق غرض من هذه الأغراض لا يقال عنك إنك تفكر في المسائل اللغوية لذاتها، ولكن يقال إنك تفكر فيها لتحقق ما يترتب على تفكيرك فيها من أغراض نفعية.

ولكنك إذا فكرت في تركيب الجمل والتأليف بين الكلمات لإنشاء قصيدة شعرية مثلا يقال عنك إنك تفكر في المسائل اللغوية لمجرد إنشاء الجمل وابتكار العبارات لذاتها لا لغرض نفعي آخر، لأن مجرد نظم القصيدة يشبع رغبة في نفسك ويقع منها موقع الرضا والارتياح.

فأنت في الحالين تؤلف بين الكلمات نفسها، وتركب الجمل ذاتها،

ولكنك في الأولى تفكر في عملك لتحقيق أغراض نفعية خارجة عنه، وفي الثانية تفكر في العمل نفسه لذاته فقط. ولذا يقال إن الأديب الأول هو من فكر في الاستعمالات اللغوية لذاتها لأول مرة.

وكذلك يقال في كل فن من الفنون، فكل رجل من رجال الفن يستعمل أدوات معينة ويؤلف بينها، ويركب صورا يكفي مجرد التأليف بينها لإشباع نهمه الفني، وهذه الأدوات نفسها قد يستخدمها رجل آخر، ويؤلف بينها لتحقيق أغراض نفعية خارجية، فالألوان مثلا التي يستخدمها المصور هي الألوان نفسها التي قد تستخدم في طلاء الجدران أو النوافذ، والرخام الذي تصنع منه التماثيل هو الرخام نفسه الذي قد تتخذ منه الأعمدة والأساطين.

والكلمات والأدوات ليس لها في ذاتها قيمة فنية جمالية، ولكنها تكسب قيمتها الفنية الجمالية حين يسكب عليها الفنان أشعة من نور عقله، ويرسل عليها ضوءا من ابتكار خياله، ويؤلف بينها تأليفا يدعو إلى ارتياح النفس واطمئنانها، وليس لأي عمل فني مهما يكن أي قيمة فنية إلا حين يتصل به عقل ما ويجد فيه ما يريحه.

ويقرب من هذين الرأيين رأي العلامة ثاولس Thouless الذي نسوقه إليك مقتبسا من كتابه علم النفس الاجتماعي.

يقول هذا العلامة الفاضل ما خلاصته:

" إن كثيرا من الأشياء التي تحيط بنا تجلب لنا اللذة وتسبب لنا الغبطة، لأنها تساعد على راحتنا وسعادتنا. وفي بيئتنا أشياء من نوع آخر

يسرنا مجرد مشاهداتها سرورا ليس ناشئا عن تقدير منفعتها وقيمتها المادية، وهذه نصفها بأنها جميلة أو مقبولة المظهر ".

" وبالعكس، أي نحن نشاهد أشياء نتألم لمنظرها أو نشمئز من رؤيتها فنصفها بأنها قبيحة أو بشعة ".

" ومن الأشياء الجميلة التي يسرنا منظرها ويريحنا مظهرها ما هو طبيعي يوجد في بيئتنا الطبيعية، ولذا يوصف جماله بأنه طبيعي، ويوصف هو بأنه ذو جمال طبيعي. وذلك كالجبال، والأشجار، والمروج الخضراء التي تعجبنا مناظرها. ومن الأشياء الجميلة ما يوصف جمالها بأنه مجلوب مصطنع، كالصور والتماثيل وغيرها من الأعمال الفنية التي يبتكرها الفنانون قصدا، لتكون منبع سرور ومصدر غبطة لمن يشاهدها من الناس ".

" ويجدر بنا أن نذكر هنا أن مجرد السرور لا يدل على الجمال في جميع الحالات، فإني إذا نظرت إلى سرير ذي فراش وثير فسررت منه، فإن سروري هذا لا يدل على أن السرير أو الفراش جميل، لأني بالرجوع إلى نفسي أعرف أن هذا السرور لا ينشأ عن جمال صورة السرير في ذاتها، ولكنه يرجع إلى أن هذا السرير نافع لي، وسبب في سروري حين أنام عليه لأستريح من عناء الأعمال، ولذا نقول إن السرور الدال على الجمال لابد أن يكون منشئوه الشئ ذاته، لا ارتباطه بشئ آخر أو معنى خارجي من شأنه أن يحدث لنا السرور ".

" وليس معنى هذا أن كل ما يحدث السرور بارتباطه بحوادث أو

أمور سارة لا يوصف بالجمال، إذ أن هناك صورا وقطعا موسيقية وقصائد يزداد سرورنا منها حينما تذكرنا بحوادث أو مناظر لذيذة سارة. إن الذي نقصده هو أنه إذا كان السبب الوحيد في إحداث السرور هو الارتباط بما هو سار فإن هذا السرور لا يدل على الجمال، وإنما يدل عليه أن يكون مصدر السرور هو الشئ ذاته أولا وقبل كل شئ، سواء أضيف إلى ذلك ارتباطه بأمور أخرى سارة أولا، وآية ذلك أن يكون الشئ نفسه منبع سرور دائما، لا أن يكون مقيدا بوقت من الأوقات أو ظرف من الظروف".

" وليس من السهل تعيين الحد الفاصل بين ما يمكن أن يوصف بأنه جميل، وما يمكن أن يؤصف بأنه حسن مقبول فقط، فإن ذلك يختلف باختلاف الشعوب والعصور والأفراد، فما يشعر به الشخص الساذج من سرور حينما يرى مجلة من المجلات المصورة قد يعدل أو يفوق ما يشعر به الرجل المثقف ثقافة فنية راقية من سرور حينما يستمع إلى أغنية من الأغاني الشعبية قد يفوق سرور الأديب حينما يسمع قصيدة من نظم كبار الشعراء. وهذا راجع لاختلاف ذوقي الرجلين وفكرة كل منهما عن الجمال ".

ومهما يكن من اختلاف الناس في تقدير الأشياء فإنهم لا يكادون يختلفون في أن الصورة المنسقة، أو القطعة الموسيقية المنسجمة النغمات ينبغي أن توصف بأنها جميلة، وفي أن السرير ذا الفراش الوثير وما يشبهه ينبغي أن يوصف بأنه حسن مقبول ".

من ذلك تعرف أن رأي تاولس مكمل للرأيين السابقين فإن رتشاردز والكسندر يقرران أن السر في إدراك الجمال يرجع إلى حدوث صلة إيجابية بين عقل المدرك والشئ الذي يوصف بأنه جميل، أما ثاولس فإنه يحدد هذه الصلة ويقول إنها صلة سرور وغبطة، ويقرر أن هذا السرور لابد أن يكون من الجميل في ذاته لا من شئ آخر مرتبط به.

وخلاصة القول أن العامل النفسي هو منبع التقدير الفني، وأن هذا العامل النفسي هو اتصال عقل الإنسان بما هو جميل، وأن هذه الصلة تحدث في الغالب سرورا، وأن هذا السرور ينشأ من ذات الجميل. وإنما قلنا في الغالب لأن بعض المناظر الجميلة قد يكون مؤلما كالروايات التمثيلية المأسائية التي لا يقدح إيلامها النفس في جمالها، ولا يحط من قيمتها الفنية.

وسيأتي مزيد بيان لهذا الكلام في الفصل العاشر من هذا الباب.

٦- نبذة تاريخية في آراء الفلاسفة في مقياس الجمال

(أ) عرض إجمالي للمذاهب:

قد يكون من الممكن على حسب ما يظهر لأول وهلة أن نختبر الأشياء التي توصف بالجمال ونستقرئها، ونستنبط من استقرائها قاعدة عامة أو صفة أو مجموعة من الصفات مشتركة بينها جميعها فنجعلها مقياسا موضوعيا ثابتا للجمال، ولكن التجربة قد دلت على أن هذا الاستنباط ليس من السهولة كما يظن، فأنت تستطيع أن تحكم من تلقاء نفسك على بعض الأشياء بأنها جميلة، وعلى البعض الآخر بأنها ليست

كذلك. ولكنك مع ذلك لا تعرف كنه الجمال، إذ أن ما هو كائن واقع مشاهد هو الأشياء الجميلة، أما الجمال نفسه فأمر اعتيادي ليس له وجود خارجي مستقل عما هو جميل.

ولذا اختلف المفكرون من عهد سقراط حتى الآن في بيان مقياس الجمال، ولكنهم على اختلافهم يكادون يمثلون مذهبين محدودين هما:

١- المذهب الموضوعي Objective.

٢- المذهب النفسي الشخصي Subjective

فأصحاب المذهب الموضوعي يرون أن منشأ الجمال هو الاتساق والانسجام في الألوان والأشكال والأساليب أو النغمات، سواء أكان ذلك الانسجام طبيعيا أم كان صناعيا. وأساس الانسجام هو الوحدة مع التعدد، أي اجتماع عناصر مختلفة وائتلافها بحيث تكون وحدة مترابطة الأجزاء، متناسبة العناصر، فالجمال في رأي هؤلاء صفة خارجية تتحقق في عالم المادة أو في عالم المعنى، يدركه كل شخص عادي، ولا يتوقف إدراكه على وجود استعداد نفسي مستواه فوق المستوى العادي.

ويعجبني قول العلامة الآلوسي في تفسيره روح المعاني في الموضوع نفسه:

" المشهور إطلاقه (أي الجمال) على الحسن الكثير، ويكون في الصورة بحسن التركيب وتناسق الأعضاء، وتناسبها. وفي الأخلاق باشتمالها على الصفات المحمودة، وفي الأفعال بكونها ملائمة للمصلحة من درء المضرة وجلب المنفعة ".

أما أصحاب المذهب النفسي فيرون أن الجمال لا يرجع إلى صفات الشئ، وإنما يرجع إلى حالة شعورية تحدث للإنسان عند اتصال عقله بالشئ. وهذه الحالة الشعورية هي الشعور بالرضا والاطمئنان أو باللذة والسرور. ومن أصحاب هذا الرأي رتشاردز والكسندر وثاولس. وقد شرحنا لك آراءهم فيما مضى.

ويرى نفر قليل من الفلاسفة أن الجمال هو المطابقة للواقع، فالخيالات والأوهام والأحلام ليست جميلة في رأي هؤلاء. وأصحاب هذا المذهب هم الواقعيون Realists الذين لا يأبهون بالروحانيات ولا يعتدون بالأخيلية التي لا حقيقة لها. وأقل من هؤلاء النفعيون Utilitarians الذين يرون أن كل نافع جميل – مهما يكن شكله أو منظره أو مخبره.

(ب) عرض تفصيلي لآراء الفلاسفة في مقياس الجمال:

نرى تتميما للفائدة أن نعرض عليك بعض آراء الفلاسفة في مقياس الجمال. وتستطيع بعد البحث أن ترجع كلا منها إلى واحد أو أكثر من المذاهب الأربعة السابقة.

يرى سقراط (٤٦٩ – ٣٩٩ ق م) أن الجميل لابد أن يكون مفيدا، مؤديا للغرض منه. ونقل عنه أنه قال: " إن الإيمان والفضيلة والجمال قرناء "

وقال أفلاطون (٤٢٩ – ٣٤٨ ق م) " إن الجميل هو النافع الذي ينشأ عن التفكير فيه سرور ".

ويرى أرسطو (٣٨٤ - ٣٢٢ ق م) " أن الجميل هو المنسجم المحدود الذي نلاحظ فيه الاعتدال والتناسب. وهو يعتبر الفضائل كلها جميلة، لأن كلا منها وسط بين رذيلتين ".

وقال سيشرون (١٠٦ - ٤٣ ق م): إن الجمال صفة ذاتيه في الجميل نفسه لا تتوقف على منفعته، وإن المظهر الخارجي للشئ ولو كان مصطنعا يكفي لجعله جميلا.

وكان الرأي السائد في القرون الوسطى أن الجمال صفة معنوية لا تتوقف على المظهر الخارجي للشئ، ولذا لا تستطيع الحواس أن تدركها بدون معونة الروح، فمعنى إدراك الجمل: اتصال النفس البشرية بمعنى في الجميل.

ويرى هتشصن (١٦٩٤ - ١٧٤٦ م) أن الجمال أمر محس لا يتوقف إدراكه على معرفة قواعد خاصة، ولا على المنفعة التي تعود على المدرك. وفي رأيه أن الجمال إما أصلي طبيعي، وأساسه الانسجام والوحدة مع التعدد، وإما تقليدي ويتوقف على مطابقة الفرع للأصل.

ويقول باوم جارتن (١٧١٤ - ١٧٦٢ م): إن الجمال هو الكمال الذي يشعر به الإنسان دون حاجة إلى التأمل العميق، أو الرجوع إلى قواعد أو مبادئ خاصة.

وفي رأي بيرك (١٧٢٩ - ١٧٩٧ م) أن الجمال يرجع إلى أمور جسمانية كملاسة السطح ونعومته، والتدرج في تغير أجزائه، وصغر الجسم، والرقة، واعتدال اللون.

ويقول كانت (١٧٢٤ – ١٨٠٤): إن الجمال صفة في الجميل تسر النفس البشرية، فالعنصر الأساسي في تقدير الجمال عنده هو السرور.

ويميل الفلاسفة الذين أتوا من بعد كانت إلى اعتبار كل ما هو ممثل للجمال المثالي (الإيديالي) الذهني جميلا، متأثرين في ذلك بروح عصرهم الذي كان يميل إلى الفنون والصناعة.

ويعارض هربارت (١٧٧٦ – ١٨٤١م) هذا الرأي، ويرى أن الجمال أمر خارجي من الممكن وضع قوانين لإدراكه ومعرفة عناصره.

أما من تلا هربارت من الفلاسفة فقد انقسموا طائفتين: فطائفة حاولت أن تصف الجمال وصفا دقيقا، وتبين خواصه الخارجية، تطبيقا لرأي هربارت، وطائفة حاولت أن تبحث في العوامل النفسية التي ينشأ عنها تقدير الجمال، وحصول السرور.

فمن الطائفة الأولى كثير من فلاسفة الألمان أمثال: بيرجمان، وسيبك، ولوتزه.

ومن الثانية كثير من فلاسفة الإنجليز أمثال: داروين، وسبنسر، وألين الذين أرجعوا إدراك الجمال إلى عوامل جنسية أو بيولوجية كما سنشرحه فيما يلي،

جـ- رأى المحدثين في انقسام الناس في تقدير الجمال إلى طوائف:

جاء العصر الحديث فلم يكتف علماء النفس بهذه الآراء، لأنها لا

تبين الأسباب التي تدعو الفرد إلى تفضيل بعض الأشياء على بعض، ولا تشرح منشأ السرور الذي يشعر به الإنسان عند اجتلاء ما يعد جميلا.

وقد تصدى علماء النفس التجريبيون إلى حل هذه المشكلة، وكان في مقدمتهم بولاو، ومايرز، وفالنتين.

وقد دعتهم تجاربهم إلى أن الناس في إدراك الجمل وتقديره أربع طوائف سموها:

(أ) الطائفة الإدراكية أو الموضوعية: Objective Type

(ب)الطائفة الذاتية الفسيولوجية أو الجثمانية أو البيولوجية: Subjective or physiological Type

(جـ) الطائفة الربطية: Associative Type

(د) الطائفة التمثيلية: Character Type

فأفراد الطائفة الموضوعية يرجعون سبب سرورهم الجمالي إلى صفات يتصف بها الجميل كما قلنا من قبل. فيعللون سرورهم من الصورة مثلا بصفاء ألوانها أو وضوحها، أو إشراقها، أو تشبعها، ويميلون إلى مقارنة اللون الذي يرونه بلون آخر يعدونه مثلا أعلى. ولا يعدون الشئ جميلا إلا إذا كان مطابقا لنموذج أو مقياس معين قد حددوه وبينوا أوصافه. ولذا يقال عنهم أنهم يتأثرون في تقدير الجمال بإدراكهم وتعقلهم، أكثر مما يتأثرون بوجداناتهم وعواطفهم. وهم أدق في النقد، ولكنهم أضعف في التقدير وتذوق الجمال.

ومما لا شك فيه أن معظم نقاد الأدب من العرب – إن لم يكن

كلهم – يلتمون إلى هذه الطائفة الموضوعية، وفي مقدمة هؤلاء قدامة بن جعفر، فقد ذكر في كتابه "نقد الشعر" أن للشعر ثماني نواح يسميها أسبابا أو أجناسا ويقسمها، طائفتين، الأولى: طائفة الأسباب المفردات البسائط وهي أربعة: اللفظ، والمعنى والوزن، والتقفية. والثانية طائفة الأسباب المؤلفات من هذه البسائط، وهي أربعة أيضا. ائتلاف اللفظ مع المعنى، وائتلاف اللفظ مع الوزن، وائتلاف المعنى مع الوزن، وائتلاف القافية.

وبعد أن يقسم قدامة " أسباب الشعر " على هذا الوجه يقول: " ولما كان لكل واحد من هذه الثمانية صفات يمدح بها، وأصول يعاب من أجلها وجب أن يكون جيد ذلك ورديئه لاحقين للشعر، إذ كان ليس يخرج شئ منه عنها، فلنبدأ بذكر أوصاف الجودة في كل واحد منها ليكون مجموع ذلك إذا اجتمع للشعر كان في نهاية الجودة، وإذا لم يكن فيه شئ منها كان في نهاية الرداءة لا محالة.

ويمضي قدامة بعد ذلك فيخص كل واحد من هذه النواحي الثمانية ببحث مستقل، فيذكر الصفات التي يجب توافرها فيه ليكون حسنا مقبولا.

ولا ريب أنه في ذلك كله ينهج منهج الموضوعين الذين يرون أن الجمال صفة موضوعية تتحقق في الجميل حين تجتمع فيه شروط معينة تعد في نظرهم مقاييس يفرق بها بين الجميل وغير الجميل، أو موازين توزن بها الأشياء، وتنقد بمقتضاها المنتجات الفنية.

ويبدو أن هذا الأسلوب النقدي الذي يتبعه هؤلاء في تقديرهم للجميل كثيرا ما يقف في سبيل الخيال الطليق الفياض، ويحد من نشاطه. ويحول بينه وبين التعبير عن نفسه بملء حريته، إذ أن الفنان الذي يريد أن يحظى برضاء هؤلاء ويفوز بتقديرهم لفنه لابد أن يحاكي في عمله النموذج الذي عينوه، أو يراعي في فنه المقياس الذي حددوه.

وإن شدة هؤلاء في النقد لتظهر لنا بأجلى مظاهرها حين ينظرون في قطعة أدبية كقصيدة شعرية، فإن أذهانهم تتجة أول ما تتجه دون شعور منهم إلى الناحية الشكلية اللغوية، أكثر مما تتجه إلى البحث في فكرة الشاعر، ومعرفة مدى تأثير شعره في الخيال، أو العاطفة. أو تأثره بهما.

يسأل هؤلاء أنفسهم قبل كل شئ: هل هذا اللفظ صحيح؟ وهل اتبع الشاعر قواعد اللغة والعروض بدقة؟ وماذا يقصد الشاعر بهذا اللفظ؟ وماذا يعني بهذا التركيب؟ أو بتلك العبارة؟

ولا شك أن قصر الاهتمام على هذه الأمور اللفظية أو المعنوية الظاهرية كفيل بأن يعمي الناقد عن معاني الشعر وأغراضه الأساسية، وعن مدى تأثره بالحقيقة والواقع، أو بالخيال والوهم، وعن مدى تأثيره في نفس السامع أو القارئ، وإثارته لشعوره الوجداني أو العاطفي.

وأنت ترى أن هذه أمور جديرة بأن توضع في مقدمة البحث، وأن تنال أكبر قسط ممكن من العناية والتقدير، وأنها مع ذلك أمور اعتبارية عامة، ليس من السهل أن يوضع لها نموذج محدود، ولا أن يحدد لها مقياس نمودجي.

ب- وأما أفراد الطائفة الذاتية أو الجثمانية البيولوجية فيقولون إنهم يحبون القصيدة أو الصورة أو القطعة الموسيقية مثلا لأنها تهدئ أعصابهم، أو لأنها تحدث في أجسامهم تغيرات عضوية معينة، أو تثير في أنفسهم حالات وجدانية خاصة، ولذا يصفون الصورة بأنها منعشة أو محزنة، وللسبب نفسه يقولون أحيانا إن اللون يتعب أعينهم لقوته، أو يكاد يخطف أبصارهم لشدة براقيته، أو إن النغمة الموسيقية ترعدهم، وتهز أعصابهم لشدة تأثيرها في أنفسهم.

ومن هذا الفريق من يصفون الألوان بصفات معينة، فيقولون عن كل من الأحمر والأصفر والبرتقالي بأنه لون دافئ، وليس هذا لارتباط الألوان بضوء الشمس، إذ لو كان الأمر كذلك لكان الأصفر أو البرتقالي أدفأ الألوان في نظرهم، لأن كلا منهما أقرب إلى لون ضوء الشمس، ولكن الأحمر هو الذي يصفونه دائما بأنه أدفأ هذه الألوان الثلاثة.

ويمتاز هذا الفريق الذاتي بشدة تأثرهم الجثماني، أي أن تجاربهم الجمالية أو الفنية يصحبها تغييرات قوية ظاهرة في أحوالهم الجثمانية، فقد حكى العلامة فكس عن أحد أصدقائه وكان أديبا بارعا، ومثقفا ثقافة موسيقية راقية - قال عنه - إنه كان يتأثر أشد التأثر بنغمات القيثارة الشجية، ويمعن في تأثره بها فيشاركها في نغماتها، وينسجم معها انسجاما تاما، وكان هذا التأثر يؤدي إلى خدر في بعض أعضاء جسمه، وعجز عن القيام بأي عمل من الأعمال. وكان أشد أعضاء جسمه تأثرا الطرف الأسفل من العمود الفقري وكذلك العينان، فقد كان الدمع ينحدر منهما مدرارا، ولم يكن من الممكن أن يعرف ما إذا كان ذلك دمع فرح،

أو مع ترح، أو دمع أي وجدان آخر. وكان الرجل في هذه الحال يرغب أن يمسك بيده شيئا ما ويشدد في القبض عليه، وهذا يدل على تأثر وجداني عميق. وكان شعور الرجل أن ما يحسن من جمال هو أسمى من أن يكون جمالا دنيويا، وأجدر أن يكون جمالا سماويا، منبعثا من العالم العلوي، إذ أن ذلك الأثر الجثماني الظاهر لا يحدثه إلا شعوره بأن ذلك النغم صادر عن ذلك العالم، إذ أن ذلك الأثر الجثماني الظاهر لا يحدثه إلا شعوره بأن ذلك النغم صادر عن ذلك العالم العلوي. ويؤكد السير هنري هادو هذا المعنى فيقول: " إن تأثير الموسيقى يرجع – على حسب ما يبدو لي – إل ما تحدثه الموسيقى – أكثر من غيرها من الفنون – من تأثير في أحوال الجهاز العصبي، فإن الأغلبية الكبرى من الناس يشعرون بهدوء عصبي حينما يستمعون إلى النغم الموسيقي نفسه، بقطع النظر عن سياق القطعة الموسيقية وعما عسى أن يحيط بالسامع من ظروف أخرى خارجية. ولم يزل الناس منذ عهد طالوت يستعينون بالموسيقى في علاج الأمراض، وكثير من الناس يثيرهم النغم الموسيقي المصحوب بالغناء إلى أقصى حد. وفي سنة ١٨٤٨م اضطرت الحكومة المجرية إلى إبطال النشيد المسمى نشيد الراقتزي Racoczy March لأن نغمه كان يثير الناس إلى درجة يشرفون فيها على الخطر. "

وليست هذه الآثار مقصورة بأي حال على الموسيقى، فقد يحدثها أي عمل فني له صيغة جمالية بارزة، بل إن أحد شعراء الإنجليز المدعوها وسمان Houseman قد قرر أن هذا التأثر الجثماني يعد دليلا لا يخطئ على جمال الفن، ويعتبر مقياسا دقيقا لقياس القيمة الجمالية.

ولما طلب إلى هذا الشاعر أن يعرف الشعر ويحدد معناه أجاب " أنه لا يستطيع أن يفعل ذلك أكثر مما يستطيع الكلب الحفار أن يحدد معنى الفأرة " ومع ذلك فكل منا يتعرف طلبته، ويحس وجودها بما تثير فيه من أعراض تدل على وجودها. وقد وصف إليفاز التيماني (من أصحاب أيوب) أحد هذه الأعراض في صدد تحدثه عن شئ آخر فقال: " لقد مرت روح أمام عيني فشال شعر رأسي ". وقد علمتني التجارب أن أراقب أفكاري حينما أتناول الموسي لأحلق لحيتي صباحا، فلو أن بيتا من الشعر مر بخاطري حينئذ لأقشعر بدئي، وجمد شهري، واكتث، فتوقف الموسي عن العمل، ولصحبت هذه الظاهرة قشعريرة في أسفل العمود الفقري، وانقباض في الحلق، واغرايراق، العينين بالدمع. وهناك ظاهرة أخرى لا أستطيع أن أصفها إلا باقتباس عبارة من أحد رسائل كيتس Keats الأخيرة، وذلك حين يقول متحدثا عن فاني براون Fany Brown إن أي شئ يذكرني بها ينفذ في جسمي نفاذ الأسنة في الأجسام. وإن مركز هذا الشعور كله هو جوف المعدة ".

جـ- وأما الطائفة الربطية فأفرادها كثيرون. والربط كما تعلم هو أساس التشبيه الذي رأيت أنه يرجع في النهاية إلى ظاهرة تداعي المعاني. وتعرف هذه الطائفة بأنك إذا عرضت على أحد أفرادها قطعة فنية ذات جمال ظاهر انتقل ذهنه انتقالا سريعا – دون قصد منه – إلى أشياء مرتبطة بتلك القطعة، فاللون مثلا يوحي إليه بغروب الشمس، أو بمنظر طبيعي، أو بزوبعة في البحار وهكذا. والنغمة الموسيقية توحي إليه بقطعة موسيقية أخرى يعرفها، أو بحفلة موسيقية شاهدها من قبل، أو بوجه

صديق غائب، أو بغير ذلك من الأشياء المتعددة التي قد تتصل بهذه النغمة من قريب أو بعيد. وقد يروقك بيت من الشعر لأنه يذكرك بحادثة سارة أو منظر أعجبك فيما مضى.

وقد يكون للربط صفة رمزية فتوحي القطعة الفنية بصور رمزية غير واقعية، كأن تجعل النغمة الموسيقية من يسمعها يتخيل أنه ينظر إلى طريق موحش، يكتنفه الضباب، أو أنه ينظر خلال زجاج مغبر، أو إلى شريط ضيق من النور ينتشر في الفضاء بنظام خاص. وقد ينتهي هذا إلى أن يسمع السامع كل نغمة على حدة، وقد صبغت بلون معين، أي أن النغمة تنقلب إلى شبح يخيل إلى السامع أنه يراه.

يحكى عن الشاعر الألماني هاين Heine أنه كانت لديه مقدرة عجيبة على هذا الربط، فإنه يقول متحدثا عن هذه المقدرة: " إن الله قد وهب لي القدرة على أن أرى مع كل نغمة أسمعها شبحا صوتيا يمثلها، وهذا هو السر في أن الموسيقار پاجانيني Paganini استطاع أن يصور بكل ضربة يضربها على آلته المطربة أشباحا ظاهرية، وحقائق واقعية تتمثل أمام عيني، وأن يقص عليَ قصصا رائعة مختلفة الأنواع بموسيقاه الخلابة التي كأنما تدون حكايات أو تروى نوادر، وأن يسلك معي في الوقت نفسه مسلك المشعوذين، فيخيل إلى أني في معرض تعرض فيه ظلال أو أشباح صينية ملونة ".

د- بقى علينا أن نتحدث عن الطائفة الرابعة وهي: الطائفة المشخصة، التي تجعل من الأعمال الفنية الجمالية أشخاصا، وتتخيل

فيها صفات لو وجدت في الإنسان لسميت طبعا أو مزاحا أو خلقا.

قد يصف أحد هؤلاء اللون أو النغم بأنه خامل، أو عنيد، أو شاب، أو نشيط، أو رقيق، أو جدي، أو نافر، أو قلق.

ومما هو جدير بالذكر أن أفراد هذه الطائفة يتفقون بوجه عام على الصفة التي يصفون بها لو ناما أو نغما معينا، فإنهم ينفقون مثلا على ما بين اللون الأحمر والأزرق من تخالف مزاجي، إذ أنعم يصفون اللون الأحمر – وكل لون آخر فيه صبغة حمراء – بأنه مواس أو ودود، ذو شخصية صريحة سافرة، ويصفون اللون الأزرق – وكل لون آخر فيه مسحة من زرقة – بأنه متجاف متباعد غير مواس ولا ألوف.

ويقوم رأي هذه الطائفة على مبدأ النقل أو الامتداد الوجداني، وهو أن نسد إلى غير الإنسان صفات حيوية وجدانية هي أليق بالإنسان.

ولا ينبغي مع ذلك أن نظن هذا الإسناد يتم قصدا بصفة شعورية، أو أن نعتقد أن أفراد هذه الطائفة يدركون إدراكا واضحا أن هذه الصفات قد انتقلت من الإنسان إلى الألوان مثلا، فإن الواحد منهم لا يلبث بمجرد مشاهدته العمل الفني أن يرى فيه الصفة المشخصة ظاهرة جلية.

ونظرية الامتداد الوجداني أو العاطفي التي شرحناها ومثلناها في فصل الوجدان تشبه تمام الشبه نظرية إدراك البعد أو المسافة بمجرد الرؤية، فقد قرر الفلاسفة منذ عهد باركلي أن منشأ هذا الإدراك هو الإحساس العضلي أو اللمسي. ولكن هذا الإحساس قد تكرر وطال عليه الأمد حتى أصبح غير شعوري. لدرجة أن الإنسان يدرك البعد أو

المسافة بمجرد أن يفتح عينيه، أي دون أن يعدل من حركة العين، أو يحس تحرك عضلاتها لتهيئ نفسها لرؤية الجسم البعيد.

وقد يحدث أحيانا أن يقرر فرد من أفراد هذه الطائفة أن العمل الفني عبوس أو حزين، في حين أنه هو نفسه يشعر بالغبطة والسرور، فلا مجال حينئذ للقول بأن هناك امتدادا وجدانيا من الشخص إلى الشئ، أي أن المدرِك المدرَك على طرفي نقيض من الناحية الوجدانية.

هذا وإن ميل الفرد إلى أن يرى في الأشياء بعض الصفات الخاصة بالإنسان لتشبه تمام الشبه ميل الشعوب البدائية دون قصد أو شعور إلى إسناد الحياة إلى الجماد Animism، وهو في الوقت نفسه الميزة التي يمتاز بها الشاعر، وتظهر آثارها في الأسلوب الشعري، فكثيرا ما يخاطب الشاعر الجماد أو الحيوان أو النبات، ويعزو إليها شعوره وما يستمتع به من أمزجة وعواطف وأخلاق، وقد سبق الكلام على هذا الموضوع بشئ من التفصيل، فيكفي أن نلفت نظرك هنا إلى أن هذا الميل قد تنوسي حتى أصبح غير شعوري، فلو نسبته إلى الشعور والقصد، وقلت إن الشاعر يقصد بملء شعوره أن ينقل وجدانه إلى الجماد أو الحيوان أو النبات لذهبت برونق هذه العملية النفسية، وقضيت على ميزتها قضاء مبرما، فإن الأساس الذي تقوم عليه هذه الظاهرة هو أن الإنسان يدرك إدراكا رمزيا مبهما أنه مندمج في الشئ الذي يشاهد، أو أنه متحد معه أو فان فيه، لدرجة أنهما يؤلفان وحدة لا تتجزأ، ويكون لهذا الإدراك صدى يملأ أرجاء النفس، وينشأ عنه ذلك التعاطف أو التفاهم، أو المشاركة الوجدانية بين المدرك والمدرك.

هذا وإن من ينتمون إلى هذه الطائفة من رجال الفن يرون الجمال في كل ما يمثل شخصية معينة، فكل واحد منها في نظرهم جميل، بل إن بعضهم لا يتردد أن يقرر أن التمثيل أو التشخيص هو المظهر الذي يجب على الفن أن يعمل على إبرازه.

يقول رودن Rodin إن المظهر الشخصي هو الحق الثابت الأساس الذي يتمثل في كل منظر طبيعي مهما يبلغ من الجمال أو القبح، إنه هو الروح أو الشعور الوجداني، أو الفكرة التي تبدو في ملامح وجه الإنسان أو إشاراته أو أعماله، أو في ألوان السماء أو في خط الأفق، وإن كل شئ في الطبيعة، وكل مظهر من مظاهرها يمثل في نظر رجل الفن شخصية ما، ذلك لأن ما يصدر عنه من ملاحظة صافية دقيقة لا تهاون فيها ينفذ إلى ما خفي من معاني الأشياء، وتصل إلى الصميم من كل شئ

ويقرب من هذا الرأي رأي بعض الإسلاميين الذي يقرره العلامة النهانوي حيث يقول:

"والقبيح من العالم كالمليح باعتبار كونه مجلي الجمال الإلهي باعتبار تنوع الجمال، فإن من الحسن إبراز جنس القبيح على وجه قبحه لحفظ مرتبته من الوجود، كما أن من الحسن الإلهي إبراز جنس الحسن على حسنه لحفظ مرتبته من الوجود ".

" واعلم أيضا أن القبيح في الأشياء إنما هو بالاعتبار لا بنفس ذلك الشئ، فلا يوجد في العالم قبيح إلا بالاعتبار، فارتفع حكم القبيح المطلق من الوجود فلم يبق إلا الحسن المطلق. إذ قبح المعاصي إنما

ظهر باعتبار النهي، وقبح الرائحة المنتنة إنما هو باعتبار من لا يلائمها طبعه، وأما هي فعند الجعل، ومن يلائم طبعه لها من المحاسن. والإحراق بالنار إنما (هو) قبيح باعتبار من يهلك فيها. وأما عند السمندل وهو طير لا تكون حياته إلا في النار فمن غاية المحاسن ".

" فكل ما خلق الله ليس قبيحا بل مليح بالأصالة، لأنه صورة حسنة وجمله. ألا ترى أن الكلمة الحسنة في بعض الأحوال تكون قبيحة ببعض الاعتبارات وهي في نفسها حسنة؟ فعلم أن الوجود بكماله صورة حسنه ومظهر جماله. وقولنا " إن الوجود بكماله " يدخل فيه المحسوس والمعقول، والموهوم والخيالي، والأول والآخر، والظاهر والباطن، والقول والفعل، والصورة والمعنى. "

قلنا فيما سبق إن الطائفة الموضوعية ترجع في الحكم على الأعمال الفنية بالقبول أو الرفض إلى مقياس ترتضيه، وقلنا إنها لذلك أدق في النقد وأضعف في التقدير. وهنا نقول إن رائد الطائفة الشخصية في الحكم الجمالي هو ذلك التوافق النفسي أو العاطفي الذي يحدث بين المدرك والمدرك، وإنها لذلك – على العكس من الطائفة الموضوعية – أضعف في النقد وأقوى في التقدير.

ومن الخطأ أن يفهم من هذا أنه من الممكن في التربية الجمالية الاستغناء عن دراسة أرقى النماذج الفنية، فإن دراسة هذه النماذج دراسة تأمل وإكبار هي خير وسيلة لإيقاظ أرقى أنواع الإدراك الجمالي، وليس هناك أدنى شك أن هذا هو ما قصد إليه رودين حينما أرشد الناشئين من

المثالين صانعي التماثيل، فقد نصح إليهم أن يثابروا في دراسة أمهات النماذج الفنية، وذلك حين قال لهم:

" يجب أن يخصوا أساتذة الفن الذين سبقوكم بكل ما لديكم من محبة، اركعوا خاشعين أمام فيدياس وميكائيل أنجيلو. انظروا نظرة إعجاب وتقدير إلى هدوء الأول واطمئنانه، وإلى شدة إيلام الثاني وأحزانه، فإن الإعجاب بالنابهين بمثابة تقديم الخمر السحية إلى النفوس النبيلة. "

ولأن الإعجاب الصحيح بآثار الماضين لا يكون إلا نتيجة للفهم الصادق الكامل، والإلمام الدقيق الشامل بهذه الآثار. نرى من الواجب على مدرسي الأدب أن يجعلوا تلاميذهم على بينة من النماذج الأدبية الراقية، ولا يتم ذلك على الوجه الأكمل إذا إذا أحاطوا بها علما، في مستهل حياتهم الأدبية، واستظهروها أحسن استظهار حتى تصبح جزءا لا يتجزأ من كيانهم العقلي.

على أنه من الواجب أن نراعي في ذلك استعدادات التلاميذ ومقدرتهم العقلية، فلا نقدم من هذا الغذاء الأدبي النافع إلا ما يناسب عقولهم، وتسيغه مداركهم.

يقول العلامة (رودين) في بيان أهمية النماذج الأدبية المأثورة عن السلف، وتقرير ما يترتب على تجاهلها من أخطار ما خلاصته:

" إن وجود الآثار الأدبية المأثورة عن السلف بحكم ما لها من سلطان على البيئة التي ينمو فيها الأديب من شأنه أن يكبح جماحه،

ويمنعه إلى حد ما من الحيدة عن الطريق الذي رسمه السلف. ولست أستنكر أشد الاستنكار إضاعة هذه الآثار الأدبية القديمة أو عدم الاعتداد بها لسبب واحد هو أن إضاعتها أو عدم الاعتداد بها يحرمنا هذا العنصر الرادع الذي يحول بين الأدباء وبين الغلو في الشذوذ عن المألوف، ولكني أستنكرها لسبب آخر أقوى وأهم، ذلك أن من الخطر الداهم أن يطلق الكاتب أو الشاعر العنان لشخصيته الفردية، أو يغلو في تنمية نواحي اختلاقه عن غيره من الأدباء حتى يهمل آثار الماضين تمام الإهمال، ومن الخطر أيضا أن ينظر القراء إلى المؤلف العبقري نظرة محبة وعطف لا لسبب سوى أنه حاد عن الطريق السوي المألوف، وترك وراءه ظهريا ذلك التراث العلمي والفني الثمين الذي يرثه الخلف عن السلف من بني الإنسان ".

ومعنى ذلك بعبارة أخرى أنه من الواجب أن نبني مجدنا الأدبي في حاضرنا ومستقبلنا على أساس مجدنا الأدبي في ماضينا، وأن نتخذ من آثار السابقين أسلحة نستعين بها في كفاحنا العلمي والأدبي الآن وغدا.

هـ- هذه هي خلاصة القول في أنواع الناس أو طوائفهم الأربعة التي اهتدى إلى معرفتها علماء النفس التجريبي بصدد البحث في عوامل تقدير الجمال.

ولكن يلوح لي أن هناك طائفة خامسة يمكن أن نسميها الطائفة النزوعية: Conative Type ، وهم الذين يرون أن جمال الفن يرجع إلى ما يثير في النفس عن رغبات ونزعات، وما يضع أمام الناس من أماني

وآمال ومثل عليا يشعرون باندفاعهم نحوها والعمل على تحقيقها، أو إلى ما يبعث في النفس من هدوء واستقرار، ورضا بالواقع، وقناعة بما قسم الله.

وبهذه المناسبة نذكر أن الدكتور يونج الطبيب السويسري المعروف يقسم الناس من حيث أحوالهم المزاجية إلى طائفتين يسميها (١) الطائفة الانبساطية أو العملية، (٢) الطائفة الانكماشية أو التأملية

فأفراد الطائفة الأولى يميلون إلى النشاط والعمل، ولا تهدأ أنفسهم إلا إذا حققوا رغباتهم. أما أفراد الطائفة الثانية فيميلون إلى الانكماش، ويكتفون بالتأمل والبحث والاطلاع، وجمع العلوم والمعارف، والتأليف والتدريس، ويسلكون في الغالب مسلك الزهد والتقشف في الحياة.

فلست أشك في أن الفريق الأول يميل إلى الأدب المنعش الداعي إلى النشاك والسعي في الحياة، والتحفز للعمل، وأن الفريق الثاني يحب الأدب الهادئ الذي يمثل الدعة والاطمئنان.

ومهما يكن من أمر فإن النتيجة الحتمية الواضحة التي لا مناص من استخلاصها من هذه المباحث وتلك التجارب أن الناس حين يقدرون الأدب أو الموسيقى أو أي عمل من الأعمال الفنية الأخرى يختلفون اختلافا كبيرا من حيث منبع السرور الذي يشعرون به، أو السبب الذي أدى إلى هذا السرور.

ومن المرجح أن يكون الاختلاف في الواقع أوسع مدى مما دلت عليه المباحث والتجارب التي قام بها العلماء حتى الآن، ذلك أن من

أجريت عليهم التجارب لم يستطيعوا أن يذكروا إلا الأسباب التي شعروا بها واستيقنتها أنفسهم، مع أنه قد يحدث في كثير من الحالات أن يكون مصدر ذلك الشعور بالسرور حالة غير شعورية، أي أن الحالة الوجدانية التي يشعر بها الإنسان حين يستمع إلى الأدب أو الموسيقى مثلا كثيرا ما ترجع في منشئها إلى ارتباطات مكبوتة انحدرت على مر الزمن من العقل الظاهر إلى العقل الباطن، وآية ذلك ما يحدث لبعض الناس حين تثير وجداناتهم إثارة بينة، وتؤثر في عواطفهم تأثيرا بليغا أعمال فنية لا هي من نوع راق، ولا هي توحي أو ترتبط بذكريات مثيرة يشعرون بها.

وسنزيد هذا الموضوع بيانا عند الكلام على أثر الصراع النفسي في التقدير الفني.

ويعنينا كثيرا أن نذكر هنا أن هذه الطوائف على تعددها تمثل وجهات نظر مختلفة أكثر مما تمثل صفات متمايزة منفصلا بعضها عن بعض تمام الانفصال، إذ أن الواقع أنه ليس بين بعضها وبعض تباين أو تعاند كما يقول المناطقة، فقد ينتمي الشخص الواحد إلى اثنتين أو أكثر من تلك الطوائف.

فمن الممكن أن رجلا يقدر صورة مثلا تقديرا جماليا لانسجام ألوانها، تآلف مناظرها فيكون موضوعيا، وقد تذكره في الوقت نفسه ببعض الحوادث أو التجارب السارة الماضية، أو ببعض المناظر التي شاهدها من قبل فيكون من النوع الربطي أيضا، ومع ذلك وذاك فقد تبعث في نفسه الهدوء والاطمئنان، أو تسبب به اللذة والسرور والراحة

الجسمية العامة، فيكون من النوع الذاتي الجثماني، وقد يزيد الصورة جمالا في نظره أنها توحي إليه بالرغبة في الهدواء والاستقرار إن كان من النوع التأملي، أو بالتحفز إلى العمل أو التنزه في الحقول والمروج إن كان من النوع الانبساطي العملي.

٧- أسباب الاختلاف في التقدير الفني

وهنا نسأل: على أي أساس يختلف الناس في مشاربهم هذا الاختلاف، فيذهبون مذاهب شتى في تقدير الجمال؟

ونقول في الجواب عن هذا السؤال إن هذا الاختلاف يرجع في الواقع إلى وجود فروق فردية بين بعض الناس وبعض. ومن السهل إرجاع جميع هذه الفروق إلى عاملين أساسيين هما (١) عامل الوراثة، (٢) عامل البيئة.

ويدخل في عامل الوراثة: الغرائز، والميول الفطرية العامة، والأمزجة، والأذواق، والذكاء، والاستعدادات العقلية الفطرية، كالخيال والانتباه، والملاحظة والتذكر، والوجدان والانفعال.

ويدخل في عامل البيئة: البيئة الطبيعية، والبيئة الاجتماعية، والتربية المقصودة وغير المقصود. ومن آثار البيئة: المقدرة العلمية الخاصة، والخبرة العملية. وما يتكون في النفس من عادات، وميول وأخلاق وعواطف، ومثل عليا، تتألف منها الشخصية، وكذلك التأثر بالتقاليد الاجتماعية والرأي العام،

ويعنينا من أسباب الاختلاف أو عوامله سنة لها آثار ظاهر في النقد

والتقدير الأدبي تلك هي: (١) المقدرة العقلية، (٢) الخبرة والتجارب الفنية، (٣) المزاج الشخصي، (٤) الذوق، (٥) الميول الخاصة، (٦) الحالة النفسية عند التقدير.

فمن المشاهد أن اختلاف الناس في التقدير الفني عامة والأدبي خاصة قد يرجع إلى اختلافهم في مقدرتهم العقلية أو استعدادهم العقلي العام، فالأطفال مثلا يتأثرون في دراسة الشعر بالناحية اللفظية أكثر مما يتأثرون بالناحية المعنوية، لأنهم يعيشوف في عالم المحسات، ولا يؤهلهم مستواهم العقلي للصعود إلى عالم المعنويات. وكثير من غير المتعلمين يعجبون أشد الإعجاب بنغمة الشعر، ويشعرون بسرور وافر حين يسمعون أغنية أو مقطعة شعرية يلقيها أحد كبار المغنين – ولو كانت معانيها تافهة لا يقام لها وزن في نظر المفكرين من الأدباء. وأنت ترى من الناس من هو قوي الإدراك، واسع الخيال، سريع التذكر، قوي الانتباه والملاحظة، فهذا يكون أقدر على النقد وحسن التقدير، في حين أن من ضعفت فيه هذه الاستعدادات لا يقوى على التقدير الفني كما ينبغي.

ومن الناس المنطقيون الذين لا يرضيهم إلا ترتيب الأفكاروتنظيم المعاني، وربط الأسباب بالمسببات والمقدمات بالنتائج. ومنهم من ينظرون إلى ما يقرءون ويسمعون نظرة سطحية عابرة يعوزها بعد النظر والتعمق في الفكر.

ومن الناس البصريون الذين يدركون الصور البصرية، ويقف بهم

خيالهم عند هذا الحد، فيستعصي عليهم إدراك الصور الخيالية المركبة، أو الصور المسية أو اللمسية كما قلنا من قبل.

٢- ومن أسباب الاختلاف في تذوق الفن وتقدير الأدب الاختلاف في الخبرة الفنية أو في التجارب الأدبية، فمن الناس من هو غزير التجارب، واسع الاطلاع، قد حظى بقسط وافر من الثقافة الفنية والخبرة الأدبية الراقية، بحيث إذا رأى صورة، أو سمع قطعة موسيقية أو قصيدة من الشعر خيل إليه أنه يعيش في الماضي، وأن هذه الصورة أو القطعة الموسيقية أو القصيدة الشعرية تقص عليه قصص ذلك الماضي السار أو المؤلم. ومن الناس – على العكس من ذلك – الضيق الأفق، المحدود التجارب الذي لا يرى من الحياة " أبعد من امتداد أنفه " –كما يقولون، فهذا وأمثاله لا تثير فيهم الأعمال الفنيه ذكريات، ولا تقص عليهم أحاديث، ولا تتجاوز إفادتهم منها فهم الألوان والأشكال، أو الطرب بالأصوات والنغمات، أو إدراك معاني الألفاظ والعبارات.

٣- وللمزاح الشخصي أثر لا ينكر في تقدير الفن والأدب، فمن الناس الواقعيون الذين يتمسكون بالحقيقة والواقع، فلا يقدرون من الأدب إلا ما وصف الطبيعة واتصل بالواقع، وبعد عن عالم الخيال، فأعذب الشعر ليس هو أعذبه بل هو أصدقه وأقربه إلى الواقع. ومنهم الخياليون الذين يلذ لهم أن يسبحوا في عالم الخيال، ويألفون التفكير في المثل العليا الخارجة عن نطاق الواقع. ومن الناس المتشائمون الذين ينظرون إلى العالم خلال منظار أسود قاتم، ولا يرون في الحياة ما يسرهم، ولا في أخلاق الناس وظروف المجتمه ما يعجبهم، فالعالم

عندهم ظلام في ظلام، وكل ما يقال من شعر أو نثر تافه لا غناء فيه. ومنهم المتفائلون الذين يرون كل شئ ضاحكا، فالطبيعة عندهم كلها خير في خير، والعالم في أعينهم نور على نور، وكل ما يسمعون من قصائد وموشحات يعد في نظرهم جميلا مرضيا.

وهناك فريق من الناس يسمون التآمليين الذين يلذ لهم التفكير الهادئ المتزن ويتأثرون بالعواطف والوجدانات، وفريق آخر يسمون العمليين الذين يألفون النشاط والحركة، ويلتذون الثورة العقلية، ولا يكتفون بالتفكير في أمزجتهم وعواطفهم ووجداناتهم، وإنما ينزعون إلى التفكير في العالم الخارجي وحوادثه، وفي المجتمع وعيوبه، ويودون لو يصلحون الفاسد من النظم الاجتماعية، ويقومون المعوج من الطبيعة البشرية.

٤- ويختلف الناس اختلافا بينا في أذواقهم الفنية ومشاربهم الأدبية، فمنهم من يحب الموسيقى ولا يهتم بالأدب، ومنهم من يعشق النحت ولا يأبه بالتصوير، ومنهم صاحب الذوق الفني العام الذي يلتذ الفنون جميعها ويقدرها حق قدرها، وصاحب الذوق العلمي الذي يفضل المنتجات العلمية المادية النافعة على الأعمال الفنية التي يرى أنها عديمة الجدوى في الحياة العملية.

٥- وللميول الخاصة شأن يذكر في النقد والتقدير، فقد قسم العلماء النفسانيون الناس من حيث ميولهم الخاصة إلى (١) إدراكيين، و (٢) وجدانيين، و (٣) بزوعيين.

فصاحب الميل الإدراكي يحب العلوم وقلما يأبه بالفنون أو يعتد بها، وينغمس في عالم الطبيعة يحاول إدراك أسرارها وفهم معمياتها، وبعد الفنون والآداب وليدة خيالات وأوهام ضررها أكثر من نفعها.

أما الوجدانيون فعلى الضد من الإدراكيين، فإنهم ينغمسون في عالم الفن والجمال، وقلما يحفلون بالحقائق الكونية الجافة الباردة، ولذلك تراهم يرفعون من شأن الفنون والآداب، ويرون أنها كفيلة بإحياء الوجدان، وتنمية العاطفة، وإشعال نار الحياة، وتقوية حرارتها التي تجعل لها قيمه، وتكسبها معنى.

وأما النزوعيون فهم العمليون الذين يألفون العمل والنشاط، ويقولون لرجل العلم إن علمك هذا لا يفيد إلا إذا كان له أثر في الحياة العملية، وإلا إذا كانت له نتيجة مادية بارزة كفيلة أن تخرج للناس المشروعات النافعة وتبتكر الأدوات المفيدة، ويقولون لرجل العاطفة، والخيال إننا لا نكترث بخيالاتك وأوهامك، ولا نأبه بعواطفك وأحلامك، فاترك صومعة عاطفتك، واهجر خيالاتك وأوهامك، واخرج إلى العالم الخارجي واستضئ بما فيه من نور، واستمتع بما فيه من لذة وسرور.

٦- والشخص الواحد قد تختلف حالته النفسية باختلاف ظروفه وتجاربه، فإذا كان منشرح الصدر، منبسط النفس أقبل على الأدب يجتلي جماله، ويستضي بنوره، ويلتذ صوره ومعانيه، ويعجب بما يصور من مبادئ سامية ومثل عليا، وإن كان في حال هم رغم نفر من الأدب طبعه، ومله ذهنه، وطرحه من ورائه ظهريا، وانغمس في عالم الحزن

والأسى، وبدت أمامه الحياة في لون قاتم، وتغيرت في نظره قيم الأشياء وانقلبت أوضاعها، فهي مضطربة مهوشة، لا يقر لها قرار، ولا يجمع أشتاتها نظام.

فهذه كلها عوامل متشعبة تؤثر في حياة الأديب، وقد يطغى بعضها على بعض فيتأثر بها الشخص في تقديره الأدبي، وقد تتآلف وتنسجم وتتزن فتساعد مقدر الأدب على أن يصدر أحكاما أدبية متزنة أقرب ما تكون إلى الحق والواقع.

ولست أشك في أن الناحية الموضوعية وحدها لا تكفي في التقدير الأدبي لاختلاف وجهات نظر الناس إليها، وأن الناحية الذاتية وحدها تكفي أيضا، لاختلاف الناس في ميولهم ومذاهبهم الشخصية.

والتقدير الأدبي الصحيح لا يبلغ أقصى درجة من الدقة إلا إذا كان المقدر سليم الفطرة، رقيق الإحساس، صحيح الإدراك، واسع الخيال، حاضر البديهة، قد نشئ تنشئة فنية أدبية خاصة، وضرب بسهم وافر في الحياة الفنية الأدبية، ونما في نفسه ذوق أدبي راق.

أن نقول بعبارة أخرى إن مقدر الأدب يجب أن يكون بحيث تساعده خبرته الأدبية على حسن الإدراك وصحة الفهم، وتؤهله استعداداته الخاصة للنقد والتقدير، ويحمله اتزان عقليته وصفاء مزاجه، وهدوء عاطفته وانسجام ميوله، على تجنب الخضوع للأهواء الشخصية، وعدم التأثر بالعواطف الهوجاء، ويدعوه كل هذا وذاك إلى أن يتمسك بأهداب الحق والحقيقة، ولا يسمح لعاطفته أن تطغى على إدراكه، ولا

لإدراكه أن يميت خياله الخصب " أو يقضي على عواطفه الحية.

وعلى الجملة إن الناقد الأدبي الكفء هو الأديب القدير الذي لا يسمح لميوله أن تطغى على قيمة الفن الذاتية، فإلى أن يوجد هذا الأديب القدير المستكمل لهذه الصفات سيظل الناس في نزاع دائم وخلاف مستمر في النقد الأدبي.

هذا ولا ينبغي أن يغيب عن أذهاننا أن الأمم الناهضة الآن هي المتوثبة المجددة، التي لا تقنع بتقاليد الماضي – إذا كانت بالية لا تتمشى مع روح العصر، ولا ترتضي وجهات نظر السابقين في الفن والأدب – ما دامت غير ملائمة لمقتضيات الظروف والأحوال المتجددة. ولا يقلد أبناؤها الرأي العام تقليدا أعمى في الحكم على الأشياء وتقدير الأعمال الفنية، بل إنهم يصدرون أحكامهم بكل شجاعة وصراحة غير متأثرين بالرأي العام، ولا بالتقاليد الاجتماعية البالية.

أما الأمم المتأخرة الساذجة فيغلب على أفرادها التأثر في إصدار أحكامهم الفنية وغيرها بالرأي العام وإن كان لدى المفكرين خاطئا، وبالتقاليد الاجتماعية السائدة وإن كانت عند العقلاء فاسدة، وبالذوق الشعبي وإن كان في رأي أصحاب الذوق السليم سقيما.

ولا ريب أنه قد آن الأوان لأن نسلك أفضل المسلكين، ونتبع خير النجدين، فإلى الأمام يا رجال الفن والأدب! إلى الأمام! إلى الأمام!

٨- نظرة أخرى في الطوائف الأربعة

نعود مرة أخرى إلى انقسام الناس في تقدير الجمال إلى طوائف مختلفة فنسأل: أي هذه الطوائف أقرب إلى النوع المثالي من حيث هو بقطع النظر عن حالة المقدر النفسية؟ وأيها ليس كذلك؟.

لقد تصدى العلامة بولاو Boulough الآنف الذكر للإجابة عن هذا السؤال فقال: "إن النوع التمثيلي أو التشخيصي يأتي في مقدمة تلك الأنواع، ويمثل أعلى منزلة بينها، ويأتي بعده النوع الربطي الذي يذكره العمل الفني بأشياء متصلة به تمام الاتصال، ثم النوع الموضوعي الذي يقدر الجميل لصفات خاصة يتصف بها، وأخيرا يأتي النوع الفسيولوجي الذي يمثل أدنى المراتب بالنسبة لتقدير الجميل من حيث هو."

ومن الواجب أن نذكر أن البحث في هذه المشكلة الخاصة بتحديد منبع السرور المثالي في تقدير الجمال إنما يعني بصفة مباشرة المهتمين بنظريات الجمال، ولا يعني علماء النفس الذين يكفيهم أن يعرفوا أن هناك منابع مختلفة للسرور الذي يشعر به الإنسان حين يتجه اهتمامه إلى الأعمال الفنية. أما تحديد ما هو أولى بأن يسمى جماليا حقا من هذه المنابع فإنه يتصل اتصالا وثيقا بعلم تقدير الجمال، الذي هو علم معياري يختص بالبحث في القيم الجمالية، ولا يتصل بعلم النفس الذي هو علم وصفي يعني بوصف الحالات النفسية التي تتوارد على الإنسان في كل تجربة من تجارب الحياة. ومع ذلك فلنا أن نقول على سبيل الاستطراد إن هذا الترتيب الذي يرتضيه بولا وليس موضع اتفاق بين

جميع علماء إدراك الجمال، فهناك من يخالفه أمثال العلامة ليون Lyon الذين يقررون أن النوع الموضوعي يأتي في المقدمة، وكذلك بوسانكيه Bosanquet الذي يضع النوعين الموضوعي والتشخيصي معا في المقدمة، فإنه يعرف الاستمتاع الجمالي بأنه في طبيعته إحساس وجداني، أو حالة نفسية، أو عملية عقلية وجدانية منفصلة عن اللذة العارضة المؤقتة، الناشئة عن التأثر الذاتي الجثماني، وبناء على ذلك لا يأبه بوسانكيه بالنوع الفسيولوجي، ويكاد يقصر اهتمامه على الإحساس الوجداني، ويهمل ما للأخيلة والصورة الذهنية التي كثيرا ما تستدعيها الأعمال الفنية من قيمة في تقدير الجمال الفني.

لنترك هذه المشكلة الفلسفية التي لا يؤدي حلها إلى نتيجة عملية، ولننتقل إلى البحث في مشكلة لها علاقة وثيقة بمباحث علم النفس، تلك هي: مشكلة ترتيب تلك الأنواع من حيث تطورها أو نموها في النفس فنسأل: هل السرور الذي نشعر به عند اجتلاء الأعمال الفنية الراقية ينشأ في أول الأمر نتيجة للتأثر الجثماني، ثم ينشأ فيما بعد نتيجة لسبب آخر من أسباب السرور الأخرى؟ الواقع أن علماء النفس التجريبي لم يقوموا حتى الآن بتجارب كافية نستطيع في ضوئها أن نجيب عن هذا السؤال إجابة يوثق بها، فكل ما يقال في هذا الصدد يعد رجما بالغيب، قائما على الحدس والتخمين، وخير ما يقال في الإجابة عن هذا السؤال أنه ليس من الممكن وضع قاعدة عامة تنطبق على جميع الأفراد.

كما أنه ليس من الممكن أن نقرر بصفة قطعية ما إذا كان هذا الفريق أو ذاك من الناس يشيع بينهم التقدير الجمالي الموضوعي أو

الربطي أو غيرهما. بيد أنه من المرجح أن رجال الفن بوجه عام يتجهون اتجاها موضوعيا في تقدير أعمالهم الفنية التي يمارسونها، فقد وجد الدكتور مييرز Mayersأن من أجرى عليهم تجاربه من الموسيقيين المحترفين يتجهون هذا الاتجاه الموضوعي. ومن المرجح أيضا أن نقاد الفن يتجهون هذا الاتجاه نفسه الذي إذا بولغ فيه قد يكون له أثر في إضعاف السرور الذي يشعر به الإنسان عند اجتلاء جمال الفن في الأحوال العادية.

ومعنى ذلك أنك إذا نظرت في أي عمل فني نظرة موضوعية، وأخذت تحلله إلى عناصره، وتبحث عن الصفات التي عسى أن تكون سببا في جماله، فقد تذهب برونقه، وتقضي على السرور الذي ينبعث عن إدراك جماله.

وقد وجد مييرز أن التقدير الربطي لا أثر له مطلقا لدى من لا يعنون بالموسيقى عناية تستحق الذكر، وكذلك بصفة عامة لدى من يحترفون الموسيقى الذين باتجاههم الاتجاه النقدي الموضوعي لا يأبهون بتأثير الربط في تقدير الجمال الموسيقي.

وخلاصة القول في التقدير القائم على الربط طبقا لما وصل إليه مييرز:-

١- أنه لا أثر له مطلقا لدى من لا يعنون بالموسيقى عناية تستحق الذكر.

٢- أنه لا أثر له بين الموسيقيين المحترفين بوجه عام.

٣- أنه لدى من تشتد عنايتهم بالاستماع إلى الموسيقى أقل شيوعا منه لدى من يعنون بذلك عناية عادية، فإن الفريق الأول يعني بالاستماع إلى الموسيقى لما فيها هي نفسها من جمال، ولما تتضمن من معان، لا لما تستدعيه إلى الذهن من ذكريات مرتبطة بها ذات صبغة جمالية أو معان سامية.

٤- أن التقدير الربطي يوجد لدى من تشتد عنايتهم بالاستماع إلى الموسيقى حين يعوزهم التقدير الموضوعي، أي حين لا يكون للموسيقى قيمة فنية موضوعية.

٩- تأثير العقل الباطن في الإنتاج والتقدير الفني

أ- تأثير النزعات النفسية المكبوتة في الإنتاج الفني:

إن العمل الفني مهما تختلف صورته – شعرا كان أو تصويرا أو تمثالا أو قطعة موسيقية – ينتمي بوجه عام إلى ذلك النوع من أعمال الإنسان التي فيها يتمثل ما يسمى بأحلام النفس، أي الخيالات الابتكارية التي تنجم عن ذلك النشاط العقلي الذي يرمي إلى الاستعاضة عما في البيئة أو النفس من قصور أو نقص. أو إلى حل العقد النفسية حلا يرضي النفس، أو إلى القضاء على الصراع العقلي قضاء يؤدي إلى الاحتفاظ بكيان النفس والإبقاء على وحدتها.

تلك هي الحقيقة التي وصل إليها المحدثون من علماء النفس بعد الإلمام بتاريخ حياة كثيرة من أساتذة الفن، فقد وجدوا أن هؤلاء كانوا يعانون أنواعا من الصراع العقلي المؤلم الذي نشأ عن قوة شهواتهم

الغريزية، أو تعلقها بأهداف شاذة غير عادية، أو عن مقاومتهم ظروفا خارجية مؤلمة.

ولقد شاع هذا الصراع بين كثير من عمداء الفن، وكان أمرا مشتركا بينهم فأوحى إلى علماء النفس بأن له علاقة بإقبالهم على الإنتاج الفني.

فقد شاع عن ميكائيل أنجيلو مثلا شغفه الجنسي بالذكور، وعن لورد (بابرون) غرامه الحاد بالنساء، وعن شيلي شغفه الأفلاطوني بالنساء.

فكل من هؤلاء الثلاثة الأبطال الذين لهم شهرة فنية عالمية كان لحياته الوجدانية صفات خاصة، وكانت له رغبات شهوانية معينة لم يكن من الممكن إرضاؤها بأساليب عادية لا تغضب الرأي العام الإجتماعي، ولذا عانى كل منهم ما يسمى بالصراع العقلي الذي نشأ نتيجة للتضارب بين تلك الشهوات وبين الرأي العام وتقاليد المجتمع.

بل لقد عرف عن بعض هؤلاء – حتى قبل ظهور هذا الصراع – إنهم قد سلكوا في طفولتهم مسلكا شاذا غير مألوف، فقد كان (بايرون) في شقاق دائم مع والدته، وكان شيلي موضع اضطهاد من قرنائه في مدرسة إيتون، فدعاه ذلك إلى أن يقف فيما بعد موقف عداء وكراهية للتقاليد الاجتماعية، بل للإله الذي أقرها.

وأبرز مثال لذلك في أدبنا العربي هو أبو العلاء المعري الذي نكب في مستهل حياته بفقد بصره، ثم فشل في حياته، ولم يصل إلى ما كان يصبو إليه من مآرب، فكان هذا وذاك من أسباب تشاؤمه وتبرمه بالحياة. واعتزاله المجتمع، وعكوفه على الإنتاج الأدبي الذي بهر به المعاصرين،

وبز به السابقين واللاحقين.

وإننا إذا بحثنا في أحوال المصابين بأمراض أو أمزجة عصبية وجدنا أن اضطرابهم العقلي يرجع في النهاية إلى ما يشبه الصراع العقلي وليس من النادر أن نرى هؤلاء " العصبيين " يبتكرون أعمالا فنية تشبه في مادتها وصورتها أعمال أساتذة الفن كالصور والقصائد الشعرية، وإن كانت خالية من القيمة الفنية.

وكثيرا ما يكون الصراع العقلي الذي حدا هؤلاء إلى الإخراج الفني المتواضع من نوع الصراع العقلي نفسه الذي دعا أساتذة الفن والأدب إلى ابتكارهم أعمالهم الفنية الرفيعة.

وقد يشعر كل من العصبي وغير العصبي من رجال الفن أنه يخرج فنه متأثرا بسلطة كامنة وراء شعوره لا سلطان له عليها، ومعنى ذلك أن القوة التي تحفزه إلى العمل الفني قوة غير شعورية كامنة في منطقة اللاشعور، فالقدر المشترك بينهما هو تأثر كل منهما بالصراع العقلي الذي حفزه إلى الإنتاج الفني.

ولا تعزي عظمة أنجيلو أو بايرون أو شيلي الفنية إلى الصراع العقلي، وإنما تعزي إلى استعدادهم الفني الفطري المسمى أحيانا " بالملكه الفنية " وإلى مهارتهم التي اكتسبوها على مر الزمن بممارسة الفن والإلمام بدقائقه، فلولا تلك الملكة الفطرية وهذه المهارة المكتسبة لكانت أعمالهم الفنية عديمة القيمة، مثل معظم الأعمال التي تصدر عن ذوي الأمزجة العصبية.

ومن الممكن توضيح العلاقة بين موضوع العمل الفني وبين الصراع العقلي في نفس الفنان بحالة ڤجنر، فإنه بعد أن وجه في صباه غريزته الجنسية توجيها سيئا شاذا استيقظت طبيعته السامية المكبوتة، ونشأ عن يقظتها رغبة في العشق في أسمى صوره، فعبر عن تلك الرغبة بتأليف قطعته الموسيقية المسماة تانهاوسر، وكذلك بتأليف لوهنجرن، ولكن بصورة أسمى روحانية وأبعد عن الحب الشهواني. وقد أدى عدم رضاه بظروف حياته وبالتقاليد الاجتماعية التي أرغمته على أن يمسك زوجة لا يحبها إلى أن يؤلف قطعة يصف فيها رجلا حرا طليقا، غير مقيد بالتقاليد الاجتماعية السائدة في عصره. وذلك الرجل هو سيجفريد الذي يمثل شخصية خيالية محررة من قيود التقاليد، مستمتعة بكل ما يهوى فجنر من ضروب الحرية.

بعد ذلك يظهر عنصر جديد في حياته، وذلك حين يعشق امرأة لا يستطيع أن يحظى بقربها، لتقيدها بزوجها، ولتقيده بزوجته المحتضرة. وقد صور شقاءه هذا في ترستران وإيسولد، وذلك بتصوير رجل وامرأة أضناهما العشق المتبادل، وفرقت بينهما ظروف الحياة، ولم يجمع بينهما إلا الموت.

ويظهر أن هذه القطعة قد كشفت عن شدة ما في نفسه من الآلام المكبوتة التي دعت إلى إنشائها، وكانت موضع نقد من رجال الفن، ولذا نجده يقفي على آثارها بقطعته المسماة ماسترسنجرز. وإننا لا نجد صراعا عقليا قويا قد عبر عنه هذا المؤلف تعبيرا مؤثرا مثل ذلك الصراع الذي يعبر عنه في هذه القطعة وقد أبان أن هذا الصراع قد نشأ عن شدة

تبرمه برجال الفن الذين تصدوا النقد موسيقاه والحط من قدرها، مستندين في ذلك إلى أسس ومقاييس تقليدية.

وأخيرا نجد في قطعة بارسيڤال الخالية من العواطف والتأثرات الجنسية، تصويرا صادقا لهدوئه واستقراره، حين بلغ الكبر، وخمدت جذوة الحياة الجنسية، وهدأت عواطفها، وهنا نجده يعبر عن أحلامه الخاصة بالصفح عن الرجال وتحريرهم من ربقة الشهوة والشقاء.

وغنى عن البيان أن تجارب ڤجنر العشقية المشقية، وظروف حياته الخاصة المؤلمة ليست كافية وحدها في بيان السر في وصوله إلى ما وصل إليه من عبقرية موسيقية، وفي أن يحظى به من شهرة عالمية، فلابد أن يضاف إليها ملكته الفنية الفطرية، ومهارته الموسيقية المكتسبة، إذ لولاهما لكانت موسيقاه عديمة القيمة مثل أي عمل عقلي يخرجه المصاب بالعصاب.

ومع ذلك فمن المرجح أنه لولا تلك الظروف السيئة التي أحاطت به، ونجم عنها ذلك الصراع العقلي المتوالى لفقد فنه الموسيقي شبابه وفتوته، بل طابعه الراقي الخاص الذي امتاز به.

ومثل ذلك يقال في أبي العلاء مثلا، فإن عظمته الفنية لا ترجع إلى ظروفه السيئة التي أحاطت به منذ حداثته، ولكن ترجع إلى الأمرين المذكورين وهما: ملكته الأدبية الفطرية الموهوبة، ومهارته الفنية الأدبية المكتسبة. ومع ذلك فمن المرجح الذي قد يصل إلى مرتبة اليقين أنه لولا هذه الظروف السيئة وتلك التجارب القاسية التي عاناها المعري في

حياته ما كان لأدبه تلك المنزلة الرفيعة التي يحتلها في الأدب العربي.

وعلى الرغم مما تقدم لا نستطيع أن نقول إن كل عمل فني عظيم الشأن لابد أن يكون من آثار الصراع العقلي العنيف الذي يتجاوز حد الاعتدال، ففي الشرق والغرب رجال بلغوا الذروة من الإتقان الفني أو كادوا، ومع ذلك لا نعلم أن حياتهم الخاصة قد طبعت بطابع شاذ، أو أن ظروفهم الاجتماعية قد سببت لهم صراعا عقليا عنيفا، أو اضطرابا عصبيا غير عادي.

فنحن لا نعرف من أخبار أبي تمام والبحتري ما يدل على أن أحدهما كان يحيا عقليا كما لا نعلم عن ويرلدسويرث شاعر الطبيعة والإنسانية شيئا من ذلك عدا تلك الحالة العصبية الهينة، التي اعترته حين اشتركت انجلترا في الحرب ضد فرنسا حوالي سنة ١٧٩٣ م، وأبي عليه ضميره الإنساني أن يشترك في هذه الحرب، وقضى عليه واجبه الوطني بوجوب تلك الاشتراك، فأدى ذلك إلى تكون عقدة نفسية كادت تحل بسيره إلى فرنسا، والاشتغال بالحرب والسياسة، لولا أن ضميره ناداه مرة أخرى فامتنع عن ذلك، وظل في حيرة حتى أنقذته أخته المشفقة بنصحها الصادق إليه، فاستمع إليها وحلت العقدة وذهبت الحيرة.

فليس من الضروري أن يكون الصراع العقلي هو السبب الوحيد في النبوغ الفني، بل قد تكفي حادثة واحدة مؤلمة، أو متعبة واحدة من متاعب الحياة ومشقاتها – وما أكثرها – لإثارة تلك الأحلام أو الأوهام

التعويضية – مع بقاء المرء بمأمن من الاضطرابات العصبية أو التضارب العقلي.

وليس الكبار وحدهم من رجال الفن أو غيرهم هم الذين تصدر عنهم في ظروف هادئة نسبيا تلك الأعمال الفنية، المعبرة عما تكن صدورهم من أحلام وخيالات، فمن الثابت أن كثيرا من الشبان يحاولون قرض الشعر، وتأليف الروايات والقصص، فيما بين الخامسة عشرة والخامسة والعشرين من أعمارهم، فيصدر عنهم أدب لا يخلو على وجه العموم من قيمة فنية، ولا يحول بينهم وبين الاستمرار في نشاطهم الأدبي إلا استهجان الرأي العام لأدبهم، أو اسهزاء جمهور الأدباء بفنهم.

ولو أن بعضهم توهب لهم ملكة فنية أدبية يستطيعون بها أن يشقوا طريقهم في ميدان الحياة الأدبية، ويحوزوا رضا المجتمع واستحسان الأدباء من أبناء وطنهم – لساروا في طريقهم بخطى واسعة، ولوجدوا على مر الزمن أن الاشتغال بالأدب لا ينفس عن أحلامهم ورغباتهم المكبوتة فحسب، ولكنه أيضا يدر عليهم من المال ما يكفي لسد حاجاتهم المادية، ويمكنهم من أن يحيوا الحياة الطيبة التي يرتضونها، دون أن يضطروا إلى سلوم مسالك الحياة الوعرة، وممارسة الأعمال الشاقة، أو المهن المتعبة التي قد لا يميلون إليها. ثم إن نجاحهم في مستهل حياتهم الأدبية قد يدفعهم إلى العمل المتواصل للنهوض بفنهم وإتقان دقائقه والإلمام بأصوله، حتى إذا نمت ملكاتهم وأسعفهم ذكاؤهم، وواتاهم الحظ – ظهرت كفاياتهم وأينعت عبقرياتهم، واندمجوا في سلك رجال الفن الذين يشار إليهم بالبنان

هكذا ينشأ الأديب، كذلك تنمو مواهبه، وبتأثير مثل تلك الظروف ينهض ويصبح من أساطين الأدب، وهذه نتائج قد أسفر عنها التحليل النفساني. ذلك أن حركة التحليل النفساني بعد أن نشأت ونمت، وتشعبت مسالكها اتجهت إلى دراسة طفولة النابهين من رجال الفن، وتحليلها تحليلا دقيقا – على الرغم مما وجه إليها من نقد مر، فقد نقد النقاد هذا المسلك الذي سلكه علماء علم النفس التحليلي، بحجة أن عملهم هذا إن أدى إلى شئ فإنه لا يؤدي إلى معرفة الأسباب الحقيقية التي جعلت هؤلاء الرجال يخرجون للناس تلك الأعمال الفنية الرائعة، فإن كل ما أمكنهم الوصول إليه هو معرفة الدوافع التي دفعت هؤلاء الرجال إلى الاشتغال بالفن، ولكن لم يمكنهم معرفة السر في عظمة فنهم وروعته، فقد يظل هذا السر مكتوما لا تصل إليه معرفة الباحثين، ولا تظهر آثاره إلى أن يبلغ الفنان مرحلة الرجولة، ويتصل بالحياة والمجتمع اتصالا مباشرا، وتظهر رغباته الدفينة، وتدفعه أحلامه وأوهامه التي لم تتحقق إلى التعبير عنها بذلك الفن الراقي، الذي يكسوه الجمال، ويشع منه الجلال.

وهذا نقد وجيه، ما في ذلك شك، ولكن دراسة طفولة الشخص قد تسفر عن أمور تعني العالم النفساني، وتمده بمعلومات تكشف له الستار عن الأسباب التي جعلت الفنان يتجه اتجاها معينا في إنتاجه الفني، ولو أن هذه المعلومات لا تفيد علماء إدراك الجمال في قليل ولا كثير، ذلك أن العلماء النفسانيين يعنون بمعرفة العوامل التي دفعت الفنان إلى الاشتغال بالفن والنبوغ فيه، وسلوكه في إنتاجه مسلكا معينا دون سواه،

ولذلك يهمهم جدا أن يعرفوا حياة الفنان الأولى، ويلموا بأطوارها ومراحل نموها، أما علماء الجمال فيعنون بالعمل الفني من ناحية قيمته الجمالية، ولذا كانت دراسة حياة الفنان غير مجدية لهم، لأن تقدير قيمة الفن الجمالية يخضع لأصول ومقاييس لا علاقة لها بتلك الحياة.

وبيان ذلك أن لكل عمل فني مادة وموضوعا وصورة أو روحا، فمادة الشعر مثلا هي الألفاظ المختارة والتراكيب المنتقاة التي يتخذها الشاعر وسيلة للتعبير عن أفكاره، وموضوع الشعر هو المعاني والأفكار والأغراض التي يعبر عنها الشاعر، وروحه هي قيمته الفنية الجمالية التي يحسها من يقرأ القصيدة من النقاد، ويدرك أسرارها من يستمع إليها من الأدباء. وهذه الروح هي التي تحدث في النفس ذلك السرور النفسي الذي تحدثنا عنه كثيرا فيما مضى. وكذلك يقال في فن النحت، فمادته هي الرخام أو الحجر، وموضوعه هو التمثال المراد صنعه من هذا الرخام أو الحجر أو غيرها، وروحه هو المعنى الفني الجمالي الذي ينطوي عليه التمثال، ولا يدرك سره إلا مقدر والتماثيل.

أما المادة فليست موضوع بحث العالم النفساني ولا العالم الجهالي، وأما الموضوع فهو الذي يريد أن يعرف العالم النفساني منشأه، والأسباب التي جعلت الفنان يسلك في إبرازه مسلكا معينا، إذ من الثابت أن الخواص والمميزات التي يمتاز بها موضوع الفن تتأثر إلى حد كبير جدا بحياة الفنان العقلية، وبما يعتريه من اضطرابات عصبية أو صراع نفسي.

وأما الروح أو سر الجمال فهو الذي يهتم العالم الجمالي بإدراكه، وتقديره، وقياس قيمته.

وإذا أبيت إلا أن أوضح لك هذا الكلام بمثال أو اثنين أجبتك إلى طلبك، وأتيت لك بمثالين أحدهما من الأدب العربي، والآخر من الأدب الفرنجي.

أما المثال الذي أسوقه لك من الأدب العربي فهو حال أبي العلاء أيضا، ذلك الشاعر الفذ الذي شاع في الناس أمره، وملأ الخافقين ذكره، فمنها يعني العالم النفساني أن يعرف الأسباب التي حملت أبا العلاء أن يسلك مسلكه الخاص في حياته الأدبية، وأن يكون أعذب الأحاديث لديه وأحبها لنفسه. وأولى الموضوعات بالاختيار وأحقها بالتفضيل عنده: الحديث عن المجتمع والحياة الإنسانية، وما يكتنفهما من مآس وآلام، وما يلحق الإنسان من جرائهما من متاعب وأسقام. فلمعرفة تلك الأسباب على وجهها يجب أن تدرس حياة الرجل منذ طفولته الأولى إلى رجولته. ولقد درس مؤرخو الأدب هذه الحياة ودرسها علماء علم النفس، فعثروا فيها على ما عانى ذلك الشاعر من تجارب قاسية منذ طفولته، وعلى ما اعترض سبيله من عقبات كأداء إبان نشأته، ووجدا في هذه وتلك أسبابا كافية لأن ينهج أبو العلاء ذلك المنهج الأدبي الذي نهجه، ويختار تلك الموضوعات الاجتماعية موضوعات لشعره.

وأما المثال الذي نقتبسه من الأدب الفرنجي فهو حال اللورد بايرون أيضا، ذلك الشاعر الإنجليزي العبقري الذي طبع شعره بطابع الغرام،

والحرية الشخصية، ونقد التقاليد الاجتماعية التي حالت بينه وبين ما يشتهي. فهنا يسأل العالم النفساني: لماذا سلك بايرون هذا المسلك؟ ولماذا حببت إليه تلك الموضوعات؟، ولماذا اختار في بعض رواياته الغرامية شخصية مثل مانفرد، ذلك الشهواني المفرط في شهوته، الذي يتحدى تقاليد المجتمع، ويخرج على نظام الحياة، ولا يرضى بأن يكون لقوة في الأرض أو السماء سلطان على حرية الفرد، يحول بينه وبين الوصول إلى مآربه الشخصية؟. ولماذا اتخذ موضوعا لبعض أشعاره شخصية قابيل ذلك السفاك النهم الذي يطلق لحريته العنان، ويتحدى الحكمة الإلهية، ويعترض على الخالق جل شأنه أنه يسمح للشر أن ينتشر في الكون؟

ثم لماذا اختار موضوعا لإحدى قصائده شخصية دون جوان. ذلك الرجل الماكر الساخر، الذي يسخر من الحياة الخلقية، ويطأ بإحدى قدميه الفضائل البشرية السامية، وبالأخرى التقاليد الاجتماعية الراقية، ويهزأ بالمشاعر الإنسانية الحساسة؟ يرتكب دون جوان كل هذه الدنايا وما هو أحقر منها في سبيل الحصول على مآربه الشخصية، وإرضاء ملذاته الشهوانية.

إن تصدي بايرون لتصوير مثل تلك الشخصيات قد أمكن تعليله بالرجوع إلى حياة هذا الشاعر، والعلم بظروف البيئة التي أحاطت به منذ صباه، فقد نشأ في أسرة نبيلة، أصيبت بداء الغرور والخيلاء، وانغمست في خضم الشهوات، وشاع بينها العداوة والبغضاء، فقد كان أبوه وحشي الطبع، شهواني النزعة، لا يعني بمبادئ خلقية، ولا يكترث بتقاليد

اجتماعية، وكانت أمه شهوانية أيضا، لم يكبح جماح شهوتها جامح، ولم يردعها عن الانغماس في الملذات رادع، وكانت تعامل ابنها كما تعامل اللبؤة شبلها تحنو عليه حينا، وتقسو أحيانا.

إن تلك العوامل كانت كافية لأن تبث في نفس بايرون منذ صباه روح العداوة والبغضاء، والخروج على النظم الاجتماعية، وأن تنمي فيه نزعة غرامية شهوانية، ورسخت هذه النزعة في نفسه طول حياته، وظهرت آثارها في شعره، فجاء شعره أصدق معبر عما انطوت عليه نفسه من آلام وآمال.

(ب) أثر الصراع النفسي في التقدير الفني.

من الممكن أن يقال بوجه عام أن الحالة النفسية لمن يقدر أي عمل فني تتأثر إلى حد ما بالحالة النفسية أو الصراع النفساني لدى الفنان، أعني ذلك الصراع العقلي الذي كان سببا في إخراج العمل الفني. ومعنى ذلك أن نفس المقدر عند تقديره الفن تندمج إلى حد ما في نفس المخرج، وتتأثر بما عسى أن يكون هناك من صراع عقلي يعبر عنه العمل الفني. فأنت إذا استمعت إلى قطعة من موسيقى ڤجنر لا تكتفي بتقدير ما في هذه القطعة الموسيقية من جمال، ولا يقف أمرك عند الشعور بالسرور المنبعث عن تقدير هذا الجمال، ولكن قد يخيل إليك مع هذا أو ذاك أنك قد وضعت موضع هذا الموسيقار وحللت محله، فأنت تشعر بما يصوره بموسيقاه من صراع نفساني، أو تعاني ما عاناه من تصرفات الدهر وضرباته المؤلمة، وتحس ما أحسه من وجدان وعاطفة، وبذلك تنفس عما عسى أن يكون في نفسك من صراع وتضارب،

ويتحقق في عالم الوهم والخيال ما فاتك تحققه في عالم الواقع والحقيقة، وتشعر بتلك الراحة النفسية ذاتها التي كان يشعر بها ڤجنر، وهو يؤلف قطعه الموسيقية الآنف ذكرها.

وإن تلك الراحة النفسية هي التي يعنيها أرسطو حين يتحدث عن تمثيل المأساة فيقول إن وظيفته. " إشباع الانفعالات الكامنة في النفس بما يشعر به الرائي من عطف على أشخاص الرواية، وما يحس من خوف واشفاق عليهم ".

ومعنى ذلك أن ما يشعر به الإنسان من راحة نفسية حين يشاهد المأساة إنما يرجع إلى أن مناظرها تنفس بطريق انفعالي شعوري عن انفعالاته المؤلمة الكامنة في نفسه ولا يشعر بها.

أو نقول بعبارة أخرى: إن مما يسلي الإنسان، وينفس عنه كرب الحياة أن يرى غيره من الناس يعانون ما يعاني من آلام ومشقات، ويحرمون ما حرم من نعم وملذات، ومن المرجح أن السر في تأثير الأعمال الفنية الراقية في نفوس الناس جميعا تأثيرا مرضيا يرجع إلى أن هذه الأعمال تصور الصراع النفسي الذي يعانيه كل شخص – قل ذلك الصراع أو كثر أو تمثل الشعور بالحرمان الذي يقاسيه كل فرد – صغر ذلك الشعر أو عظم، أي أننا حينما نستمتع بذلك العمل الفني تتصل مشاعرنا بمشاعر الفنان، ونسبح معه في عالم الخيال الذي يسبح فيه، فنعاني الشعور بالحرمان الذي يعانيه هو نفسه أو ما يقرب منه.

ولكي نوضح ما بين الاستمتاع بالفن وبين الحالة النفسية التي

تسيطر على من يشاهده ويستمتع به من علاقة وارتباط نضرب لك مثلا حالة فتاة تعيش في بيئة متواضعة، وتود في قرارة نفسها أن تتصل بالبيئات الراقية، وأن يكون لها مركز بين أفراد الطبقات المترفة. إن هذه الفتاة حين تشاهد أو تقرأ رواية غرامية بطلتها فتاة تختلط بالبيئات الراقية، وتعيش عيشة نعيم وترف – تهتز مشاعرها سرورا، وتفيض نفسها غبطة، لأنها ترى في بطلة الرواية أملها المنشود يتحقق، وتشاهد رغبتها المكبوتة تبرز من عالم الخيال إلى عالم الحقيقة والواقع. وإن استمتاعها ليكون أكمل، وإن اندماج روحها بروح بطلة الرواية ليكون أتم وأوفى حين ترى أن هذه البطلة كانت في أول أمرها تنتمي إلى طبقة العمال، وتعيش في أسرة متواضعة عيشة بؤس وشقاء، ثم يسعفها الحظ فتتزوج زواجا سعيدا موفقا، وتتغير ظروفها فجأة فتعلو منزلتها الاجتماعية، وتعيش عيشة هنيئة راضية مرضية

(١٠) عود على بدء نظرة أخرى في نظرية السرور في تقدير الفن

لا يسعنا إزاء الحقائق التي أثبتتها التجارب إلا أن نقرر أن نظرية السرور في تقدير الفن نظرية غير كاملة على ما يبدو لنا، إذ أن مؤدي هذه النظرية أن الإنسان إنما يقبل على الأعمال الفنية ويحبها لأنها تجلب له السرور واللذة، وقد رأينا فيما مضى أن رؤية المأساة قد تثير الآلام، وتثير في النفس ما كبت من مخاوف، وليس في هذا سرور بالمعنى الذي نفهمه من هذه الكلمة، إذ أن كل ما يحدث أن الإنسان بالتنفيس عن آلامه والإفراج عن مخاوفه يشعر بشئ من الراحة، لأن أعباء الحياة قد خفت عنه بإطلاق سراح انفعالاته المؤلمة الكامنة في نفسه.

قد يكون من الممكن أن نقول في حل هذه المشكلة – كما قال الدكتور ليون – إن أسمى أنواع التقدير الفني هو التقدير الموضوعي النقدي، وإن أشد أنواع الشعور الجمالي نموا وأعلاها منزلة هو الشعور الناشئ عن تقدير ما في الأعمال الفنية من روح الجمال، وذلك حين يكون سبب الاستمتاع هو اجتلاء روح الفن، وإدراك جماله الموضوعي، فإن من يقدر الفن على هذا الأساس يشعر بالسرور ولو كان موضوع العمل الفني في ذاته مؤلما.

ولبيان ذلك نعود فنقول إن لكل عمل فني موضوعا وروحا كما قلنا من قبل. ثم نقرر أن لكل منهما أثر معينا، فتأثير الموضوع في التمثيل المأسائي مثلا هو الشعور بالألم على النحو الذي شرحناه، وأما تأثير الصورة أو الروح فإنه يكون دائما الشعور بالسرور لمن نما ذوقه الفني إلى أقصى درجة، وهي درجة لا يصل إليها إلا قليل من الناس، إذ أن منهم من يتأثرون بالموضوع أكثر ممن يتأثرون بالروح، وهؤلاء هم الأغلبية الكبرى من الناس.

وحالة هؤلاء تنقض نظرية السرور في تقدير الفن من أساسها، وحينئذ يكون حلنا لهذه المشكلة حلا حزئيا. إذ أن السرور لا يوجد إلا لدى نفر قليل وهم الذين يقدرون المأساة تقديرا موضوعيا نقديا، ويجدون في اجتلاء صورتها أو روحها سرورا عظيما، أما الأغلبية الكبرى من الناس فلا يشعرون بالسرور عند مشاهدة المأساة لأنهم يتأثرون بالموضوع ولا يكترثون بالصورة أو الروح، فحالة هؤلاء تضع مشكلة أمام نظرية السرور حين يكون موضوع العمل الفني مؤلما كما في المآسي، إذ

أن الظاهر أن هؤلاء لا يجدون لذة ما في مشاهدة المآسي وهي تمثل.

قد يقول البعض في تكملة حل المشكلة: إننا إذا أنعمنا النظر قليلا تسني لنا أن نقول – بصدد حل هذه المشكلة في الحالة المشار إليها – إن يقظة انفعال الأسف أو الذعر أو غيرهما من الانفعالات المكبوتة قد يسبب شيئا من السرور إذا أثارت هذه الانفعالات أمورا خيالية لا نصيب لها من الحقيقة والواقع، كما في حالة التمثيل المسرحي، أو أي نوع من أنواع التصوير الفني المأسائي، أما إذا أثارتها ظروف حقيقية واقعية كمشاهدة بعض الناس يعانونها بالفعل فإن يقظتها لا تكون سارة مطلقا.

ولكن هذا الرأي – أي رأي من يقولون إن اجتلاء الفن المأسائي مدعاه إلى سرور مجتليه، لأن التصوير الفني مجرد ادعاء أو تخيل لا يمثل حوادث واقعية – رأي ينقض من أساسه، إذا نظرنا إليه في ضوء النظرية الفسيولوجية التي يقرر أصحابها أن الشعور بالسرور أو عدمه ينشأ من تغيرات جثمانية أو عضوية تحدث في الجسم.

فهذه النظرية تقضي بأن الإحساس الناشئ عن تغير الحالة الجثمانية حين تثار الانفعالات المؤلمة ليس إحساسا سروريا، فإذا اعترت الإنسان هذه الحالة عند تقدير عمل فني فليس هناك أدنى سبب لتحويل ذلك الإحساس إلى إحساس سروري، ولا يستطيع أحد أن يحملنا بمهارته اللغوية على الاعتقاد بهذا التحول. على أن التجارب قد دلت على أن الاستماع إلى الموسيقى المأسائية تصحبه تغيرات جثمانية غير داعية إلى السرور، كما أن الملاحظة الباطنية تدل على أن الشعور الوجداني الذي

يسيطر على الإنسان عند اجتلاء الفن المأسائي لا يكون شعورا سارا مطلقا.

وحينئذ تبقى المشكلة تتطلب الحل، وتبقى نظرية السرور في تقدير الفن ناقصة، وإذا ثبت ذلك عن لنا أن نسأل: لماذا يقبل الناس على الفن المأسائي إذا كان لا يجلب لهم سرورا؟.

ونقول في الجواب عن هذا السؤال: إن الناس يقبلون على اجتلاء مثل تلك المآسي. لأن اجتلاءها يترتب عليه إبراز الانفعالات المؤلمة الكامنة في النفس الناشئة عن الصراع العقلي، وإخراجها من أعماق العقل الباطن إلى حظيرة العقل الظاهر، لا لأن اجتلاءها يدعو إلى السرور.

نحن لا ننكر أن وظيفة الفن الأساسية – هي بوجه عام – جلب السرور ودفع الألم، وأن هذه الوظيفة تتحقق بمشاهدة الأعمال الفنية المسلية الساذجة التي تمثل تحقق الرغبات المكبوتة.

ولكننا لا ننكر أيضا أن من وظائف الفن إبراز الرغبات والوجدانات المؤلمة المكبوتة، ونقلها من حظيرة اللاشعور إلى منطقة الشعور.

ويبدو لنا في ضوء ما تقدم أن للفن وظيفتين، كما أن هناك نتيجتين تترتبان على اجتلائه، أما الوظيفتان فهما:

١– إدخال السرور على النفس.

٢– إبراز الرغبات والانفعالات المؤلمة المكبوتة.

وأما النتيجتان فهما:

١- الشعور بالسرور بالفعل. وهذه نتيجة للوظيفة الأولى.

٢- الراحة النفسية العامة بالتنفيس عن الانفعالات المكبوتة، وهي نتيجة للوظيفة الثانية.

ولكي نجمع بين الوظيفتين، ونؤلف بين النتيجتين نقول إن وظيفة الفن، أو الغرض منه هو: اجتذاب أذهان الناس، ولفت أنظارهم إلى ما في الأعمال الفنية من جمال، وإن النتيجة المرتبة على تحقيق هذا الغرض هو: الاستمتاع سواء أكان ذلك الاستمتاع في صورة السرور أو اللذة، أو في صورة الراحة العامة، أو التخفيف من متاعب الحياة النفسية.

فليس لنا إذا أن نسأل: لماذا يجد الناس سرورا عند تقدير الفن؟ لأنهم في بعض الحالات لا يجدون سرورا، ولكن نستطيع أن نسأل: لماذا يسلك الناس ذلك المسلك الضروري لرؤية الأعمال الفنية أو قراءتها؟ أو نقول بلغة السلوكيين من علماء النفس: لماذا يلبي الناس داعي الفن تلبية إيجابية؟ إن هذا سؤال سهل هين، والجواب عنه سهل هين كذلك، وهو: أن السر في إقبال الناس على الأعمال الفنية أو في سلوكهم نحوها مسلكا إيجابيا هو ما في هذه الأعمال من جاذبية.

ولكنا نعود فنسأل: ما السر في هذه الجاذبية التي يتصف بها الفن، وتحمل الإنسان على الإقبال عليه؟

قد نكتفي بالإجابة عن هذا السؤال بأن نقول: إن التجاذب بين

الأعمال الفنية وبين الناس أمر طبيعي لا يسأل عن سببه، شأنه في ذلك شأن ما يحدث بين المغناطيس والحديد مثلا من تجاذب.

ولكنك قد لا ترضى هذا الجواب فتقول: إن مثلك في جوابك هذا مثل من يجيب من سأله عن السر في أن الإنسان يخلق مزودا بعدة غرائز بأن وجود هذه الغرائز في الإنسان أمر فطري طبيعي لا يسأل عن سببه، وقد غاب عن المجيب أن كل غريزة تؤدي وظيفة حيوية هي التي من أجلها وجدت في الإنسان.

فهنا أمر فطري قد سئل عن السر في وجوده وأمكن تعليله، فلماذا لا يمكن تعليل جاذبية الفن على هذا الوجه أو نحوه؟

قد تعترض هذا الاعتراض فأقول إن فيه شيئا من المغالطة، منشئوها الخلط بين أمرين مختلفين اختلافا أساسيا هما: (١) العلة الفاعلية. (٢) العلة الغائية – كما قال أرسطو، فالعلة الفاعلية هي المسئولة عن وجود الشئ، والعلة الغائية تبين الغرض من وجوده أو تشرح النهاية التي ينتهي إليها، فالعلة الفاعلية بالنسبة للبيت مثلا هو البناء، والعلة الغائية له هي أن يسكن أو أن ينتفع الناس بسكناه، فقولك إن كل غريزة وجدن لتؤدي وظيفة معينة إنما هو بيان للعلة الغائية للغريزة، لا لعلتها الفاعلية، وقد حسبت أنك تريد أن تعرف العلة الفاعلية لجاذبية الفن، فأجبتك بأنها أمر طبيعي، وقد يكون من العسير إن لم يكن من المستحيل بيان علتها الفاعلية في كلام موجز مفهوم، والأولى أن تترك هذا البحث لعلم إدراك الجمال فهو به أشد اتصالا.

أما إذا كنت تريد معرفة العلة الغائية لتلك الجاذبية فمن السهل إجابتك إلى ما تريد، بأن أقول لك إن هذه الجاذبية تؤدي غرضا حيويا أو – كما يقال – غاية بيولوجية هامة، فإن هذه الجاذبية تؤدي إلى إقبال الناس على الفن، وإذا ما أقبلوا عليه اجتلوا جماله، واجتلاء جماله يؤدي إما إلى سرور وإما إلى راحة نفسية عامة كما بينا من قبل.

ولا شك أن للسرور أو الراحة أثرا بارزا في بقاء النفس والاحتفاظ بكيانها، بالمساعدة على حل ما عسى أن تعاني من آلام عقد نفسية، أو بالتخفيف من حدة ما عسى أن تقاسي من مخاوف وأوهام.

فلعلك تجد في هذا الجواب ما يريحك، ويذهب بقلقك النفسي.

وفي ضوء ما تقدم كله نستطيع أن نعرف العمل الفني بأنه " نتيجة من نتائج النشاط الإنساني يمتاز بأنه في ذاته يجتذب إليه عددا من الناس غير الذين أخرجوه "، أو بأنه " عمل إنساني كفيل في ذاته بأن يجعل عددا من الناس يلبون داعيه تلبية إيجابية ".

وإنما قلنا " في ذاته " في الحالين لنفرق بين العمل الفني وبين غيره من الأعمال الإنسانية التي تجتذب الناس إليها، لا لذاتها ولكن لما يترتب عليه من منفعة مادية – كالفراش الوثير الذي تحدثنا عنه من قبل.

أما التفرقة الدقيقة بين جاذبية الأعمال الفنية وجاذبية الأعمال الأخرى التي يخرجها النشاط الإنساني فنتركها لعلم إدراك الجمال الذي يبحث في قيمة الفن الجمالية.

والفكرة التي نريد إبرازها ونلح في إبرازها هي أنه يجب علينا عند

تعريف الفن أو النتاج الفني أن نهمل كل لفظ يفهم منه أنه العمل الفني يجلب السرور لمجتليه، وأن نستبدل بذلك ما يدل على أنه يوقظ في النفس انجذابا نحوه، أو رغبة في تلبية داعيه تلبية إيجابية.

١١- الذوق

علمت ما سبق أن الذوق من أهم عوامل الاختلاف في التقدير الفني والأدب. وهنا نسأل: ما هذا الذوق الذي يتحدث الناس عنه؟ وأفطري هو أم مكتسب

ونجيب عن السؤال الأول بأن الذوق هو استعداد خاص يهيئ صاحبه لتقدير الجمال، والاستمتاع به، ومحاكاته بقدر ما يستطيع في أعماله، وأقواله، وأفكاره. فمن كان لديه ذوق أدبي راق كان لديه استعداد (١) لتقدير الأدب حق قدره، وإدراك ما فيه من جمال، و (٢) الاستمتاع بهذا الجمال الأدبي، وللشعور بالسرور واللذة عند إدراكه، و (٣) محاكاة ذلك الجمال في أقواله وأفكاره، أي فيما يستخدم من ألفاظ وعبارات، وفيما يريد أن يعبر عنه من أفكار ومبادئ، وذلك كله بقدر ما يستطيع.

والذوق السليم بوجه عام مصدر سرور ولذه، إذ هو يحمل صاحبه على ترتيب الأعمال وتنظيمها، وتهذيب الأفكار، والسمو بها عن مواطن القبح والخسة، وتنسيق الألفاظ والعبارات ليحسن وقعها على السمع، وتجميل البيئة لتكون منبعا يفيض بهجة وسرورا.

ولا ريب أن الوجدان الحي هو أهم عنصر من عناصر الذوق

السليم، وإن كان لعنصري الإدراك والإدارة فيه شأن يذكر، ولذا كان تهذيب الوجدان وتنمية عاطفة محبة الجمال من خير الوسائل لتقوية الأذواق تهذيبها.

يقول أفلاطون: " إننا في حاجة إلى أن نتعلم من عهد الشباب الأول كيف نشعر بالسرور مما هو سار حقيقة، وبالألم مما هو مؤلم حقا، فهذه هي التربية الصحيحة. وإن ذلك الاستعداد الفطري لتقدير الجمال والاستمتاع به ومحاكاته إذا ترك وشأنه قد يضعف ويكون مآله الفساد ثم الفناء، ولكنه بالتربية يقوى ويؤني أكله "

ومن هذه العبارة نعرف الإجابة عن السؤال الثاني الآنف الذكر، وهو: أفطري الذوق أم مكتسب؟ وهو سؤال هام حقا قد يجيب عنه أفلاطون إجابة صريحة حيث يقول: " إن ذلك الاستعداد الفطري لتقدير الجمال، والاستمتاع به، ومحاكاته إذا ترك وشأنه قد يضعف " فالذوق إذا من المواهب الفطرية التي يمنحها الله لبني الإنسان، ولكنه مع ذلك يقوى أو يضعف بتأثير التربية والبيئة.

وقد ورد في بعض عبارات أرسطو ما يفيد أن الخطيب مطبوع لا مصنوع. ومعنى ذلك أن القدرة على الخطابة التي هي فن الفنون الأدبية موهبة فطرية.

ويرى فريق من علماء النفس في الأديب عامة رأي أرسطو في الخطيب خاصة: فيقولون إن هناك قدرات أو استعدادات فطرية خاصة، يعدون منها خمسة هي:

(١)الاستعداد العددي، (٢) الاستعداد اللغوي، (٣) الاستعداد العملي، (٤) الاستعداد الفني العام، (٥) الاستعداد الموسيقي.

ومعنى أن هذه الاستعدادات فطرية أنها مواهب لا تكتسب بالتجربة والتعلم، ومع ذلك فللتجربة والتعلم أثر في تنميتها وتوجيهها.

ووصفت بأنها خاصة إما لأن كلا منها هو في الواقع استعداد لنوع خاص من الأعمال كما ترى، فهي ليست كالذكاء الذي هو استعداد فطري يوصف بأنه عام لأنه يؤهل صاحبه لتناول أنواع كثيرة من الأعمال والمشكلات والسير فيها بنجاح. وإما لأنها توهب لبعض الناس دون بعض بطريق الوراثة الخاصة، المقصورة على أسرات معينة، فهي من هذه الناحية ليست كالغرائز والميول الفطرية العامة التي يشترك فيها جميع أفراد النوع، وتنتقل من الأصول إلى الفروع بطريق الوراثة العامة

ومعنى الاستعداد اللغوي القدرة على تعلم اللغات بسهولة وسرعة، ولهذا الاستعداد ناحيتان: ناحية لفظية ساذجة تتمثل في القراءة والتهجي وما إليهما، وناحية أدبية راقية تتمثل في القدرة على الإنشاء وإدراك ما في النثر والشعر من جمال.

فالاستعداد الأدبي إذا هو أحد فرعي الاستعداد اللغوي، وهو استعداد فطري خاص تظهر آثاره في الإنتاج الأدبي، وفي دقة النقد وسلامة، التقدير ولست أشك في أن الإمام عبدالقاهر الجرجاني يرى أن الذوق الأدبي من المواهب الفطرية التي لا تكتسب بالتعليم، ولكنها تنمو بالتجربة. استمع إليه يقول في كتابه " دلائل الإعجاز "، (بصدد من

أعوزهم الذوق الأدبي حتى أصبحوا لا يدركون أسرار الكلمات، ولا يفهمون خفايا العبارات):-

" فليس الداء فيه بالهين، ولا هو بحيث إذا رمت العلاج منه وجدت الإمكان فيه مع كل أحد مسعفا، والسعي منجحا، لأن المزايا التي تحتاج أن تعلمهم مكانها، وتصوَر لهم شأنها أمور خفية، ومعان روحانية، أنت لا تستطيع أن تنبه السامع لها، وتحدث له علما بها، حتى يكون مهيأ لها، وتكون فيه طبيعة قابلة لها، ويكون له ذوق وقريحة يجد لهما في نفسه إحساسا بأن من شأن هذه الوجوه والفروق أن تعرض فيها المزية على الجملة. "

ثم استمع إليه يقول: (في أثر الذوق في إدراك أسرار الأدب وتذوق جماله)

" واعلم أنه لا يصادف القول في هذا الباب موقعا من السامع، ولا يجد لديه قبولا حتى يكون من أهل الذوق والمعرفة، وحتى يكون ممن تحدثه نفسه بأن لما يؤمئ إليه من الحسن واللطف أصلا، وحتى يختلف الحال عليه عند تأمل الكلام فيجد الأريحية تارة، ويعري منها أخرى... فأما من كان الحالان والوجهان عنده أبدا على سواء، وكان لا ينتقد من أمر النظم إلا الصحة، وإلا إعرابا ظاهرا فما أقل ما يجدي الكلام معه. فليكن من هذه صفته عندك بمنزلة من عدم الإحساس بوزن الشعر، والذوق الذي يقيمه به، والطبع الذي يميز صحيحه من مكسوره. "

ولقد أحسن الإمام عبدالقاهر وأجاد إذ قال: " حتى يكون من أهل

الذوق والمعرفة. " فإنه يشير بذلك إلى شرطين أساسيين من شروط القدرة على التقدير والنقد الأدبي، هما: (١) الذوق و (٢) المعرفة. فأما الذوق فاستعداد فطري موهوب، وأما المعرفة فأمر مجتلب مكسوب يتوقف على التجربة والتعلم.

وهنا نسأل: هل من الممكن أن ندرب الطلاب على الابتكار في الأدب، ونعلمهم نظم القصائد الفنية، وتحرير المقالات الأدبية النفسية، لنجعل منهم شعراء مبدعين أو كتابا مبتكرين؟

لقد حاول بعض المحدثين من علماء علم النفس الإجابة عن هذا السؤال بالتجربة الآتية:-

أتى العلامة Leopold بستة وخمسين من الطلبة الجامعيين، وقسمهم فريقين متساويين في المقدرة اللغوية والأدبية، وكان أحدهما يتألف من سبعة وعشرين طالبا والآخر من تسعة وعشرين. وكان اختيار هؤلاء الطلبة بناء على ما ظهر من ميولهم اللغوية، وعلى اختبارات متنوعة في النقد والتقدير الأدبي، فقد قدمت لهم ثلاث مجموعات من الشعر متفاوتة في القوة والضعف، وطلب إليهم نقدها وتقديرها أدبيا فجاء نقدهم وتقديرهم مطابقا لآراء الإخصائيين في هذا الفن.

وقد سلك كل من الفريقين بعد هذا الاختيار مسلكا أدبيا يخالف مسلك الآخر، فقد تولى الإخصائيون تدريب الفريق الأول سنة كاملة على تحرير المقالات المؤلفة من عبارات موزونة، وعلى نظم القصائد من الشعر الموزون المقفى. وعلى إنشاء المقالات المحلاة بالأساليب البيانية

والمحسنات البديعية. في حين أن الفريق الآخر سلك المسلك العادي المتبع في المعاهد العلمية في دراسة الأدب، وذلك بأن قصروا على قراءة المختارات الشعرية المختلفة، ومناقشة ما في هذه النصوص الأدبية من ألفاظ وعبارات ومعان وأخيلة وما إليها من الأساليب البيانية المختلفة.

وقد اختبر الفريقان في النقد والتقدير الأدبي ثلاث مرات بعد أن وقع الاختيار عليهم، المرة الأولى في مستهل عام التدريب، والثانية في وسطه، والثالثة في نهايته.

وكانت نتيجة الاختبار النهائي غريبة جدا، فقد وجد أنه لم يكن هناك فرق بين الفريقين في متوسط الدرجات التي حصل عليها كل منهما.

ولكن البحث الدقيق في تفصيلات تلك النتيجة قد أسفر عن وجود فروق فردية بارزة، فقد وجد أن أربعة عشر طالبا من مجموع الطلبة قد تقدموا تقدما ملحوظا في تذوقهم الأدب، وكانت لهم مقدرة فائقة في النقد والتقدير. وكان من بين هؤلاء عشرة من السبعة والعشرين طالبا الذين تمرنوا على الابتكار الأدبي، أي أن ثلثي الفائقين تقريبا كانوا من الفريق المتمرن، والثلث الباقي من الفريق الآخر. وقد وجد أن ثلاثة من هذا الثلث قد بدا عليهم شئ من الاضطراب والتقلب حين اختبروا في وسط مرحلة التمرين وفي نهايتها، وأن الرابع هو وحده الذي بدت عليه علامات التقدم المطرد الأكيد.

وقد لحظ في أثناء عام التمرين أن الطلبة النابغين قد أظهروا منذ البداية استعدادا بينا لنظم الكلام الموزون بسهولة ويسر، وأن نتاجهم الأدبي كان أعلى منزلة من نتاج المتوسطين من زملائهم. وأنهم كانوا يلتذون كثيرا عملهم الأدبي، ويقبلون عليه بجد ونشاط.

ولا ريب أن هذه النتيجة تنبئنا أن الطلبة ليسوا سواء في الإفادة من التمرين على الابتكار في الأدب والدقة في النقد والتقدير الأدبي. وأن أقلية منهم هي التي يرجى إفادتها من هذا التمرين، وهؤلاء هم الذين لديهم استعداد فطري لتناول هذا الفن الأدبي الابتكاري. أما الأغلبية وهم الذين يعوزهم هذا الاستعداد الفطري الموهوب فلا يرجى من تدريبهم خير كثير، فمن العبث أن نحملهم على متابعة هذا التدريب حين نتأكد من قصورهم في هذا الميدان، إذ أنه ليس من المنتظر أن يكتسبوا بتدريبهم مهارة فنية في هذا الباب، فمن الأولى أن يقضوا أوقاتهم في القراءة العادية، ومناقشة النصوص الأدبية بالأسلوب العادي.

وأما من تبدو عليهم علامات النجابة، وتظهر في نشاطهم الأدبي دلائل هذا الاستعداد الفطري الأدبي فمن الواجب السير بهم في هذه السبيل، فإنهم جديرون أن يفيدوا من مواصلة السير فيها فيرهف حسهم الفني، وتنمو عواطفهم الأدبية، ويكونوا أقدر على تذوق جمال الأدب وميزغثه من سمينه.

على أنه ليس من شأن هذه النتيجة أن تثبط عزائم المتعلمين، وتضعف من همم المربين، وتحملهم على أن يقصروا دراسة الأدب على

الموهوبين، بحجة أن دراسته لغيرهم مضيعة للوقت والجهود.

فإننا نقول لمن يذهب هذا المذهب: أليس من الواجب أن نعرض الأدب على جميع التلاميذ لنميز الموهوبين من غيرهم؟ وأليس من الممكن أن يكون هذا الاستعداد كامنا في النفس لا يظهر إلا بدراسة الأدب بالفعل؟ وأليس من الجائز أن من لديه قدر من هذا الاستعداد – وإن يكن يسيرا – يستطيع أن يستغله إلى أقصى حد بالدراسة الأدبية؟ وأخيرا أليس من الممكن أن نبث في نفوس غير الموهوبين من المتعلمين الذوق الأدبي، وننميه لديهم بدراسة الأدب دراسة منظمة متمشية مع طبائعهم وميولهم، بأن نقدم لهم الغذاء الأدبي الذي يسيغونه، مراعين في ذلك استعدادهم العقلي في كل دور من أدوار حياتهم؟ لا شك عندي أن الإجابة عن هذه الأسئلة كلها بالإيجاب والإيجاب المحقق.

فإذا ثبت أن العلم بالتعلم والحلم بالتحلم، فمن الثابت أيضا أن الأدب بالتأدب ولو إلى حد ما، لهذا يجب أن نعد التلاميذ لدراسة الأدب بدراسة قواعد اللغة، ثم ندرس لهم بعض النصوص الأدبية، حتى إذا ما قطعوا في دراسة هذه النصوص مراحل معينة وألموا بقسط وافر من جيد النثر والشعر درسنا لهم أصول النقد الأدبي. وإننا إذا اتبعنا الطريقة القديمة في الدراسة الأدبية كنا جديرين أن ننجح في تنمية الذوق الأدبي في نفوس المتعلمين جميعهم، شأننا في ذلك شأن من يدرسون العلوم الرياضية حتى لمن لم توهب لهم الملكة العددية، ومن يمرنون على الرسم من حرموا ملكة الرسم الفطرية، ومن يدربون على التدريس ممن لم يكونوا مدرسين مطبوعين.

فالتعليم يكمل ما في الطبيعة من نقص، ويقوي ما فيها من ضعف، فليس لأساتذة الأدب أن يهنوا أو يحزنوا فلن تسد في وجوههم الأبواب. غير أني أنصح لهم أن يطرقوا باب الأدب بطريق علم النفس فهذا الذي يرشدهم سواء السبيل.

يرشدنا علم النفس أن الأطفال يعيشوف في عالم المحسات قبل أن يعيشوا في عالم المعنويات، فمن الواجب أن نعرض على من لم يبلغ الحادية عشرة منهم الصور المحسة التي يستطيعون إدراكها، وأن نرجح جانب اللفظ على جانب المعنى في هذه المرحلة فنعرض عليهم القطع الشعرية التي تؤثر بموسيقاها ونغماتها، وتكون معانيها وأخيلتها قريبة المنال، دانية الجني.

فإذا ما انتقلوا من دور الطفولة إلى دور الغلومة ساغ لنا أن نعرض عليهم قطعا أدبية تتناسب ومستواهم العقلي، يلذ لهم مبناها، ويستساغ معناها. وعلينا أن نشم رائحة الورد كي يشموها ففاقد الشئ لا يعطيه، ومن لا يحسن تصور الصور لا يستطيع تصويرها لغيره.

ولكيلا يصب علينا المفتشون جام غضبهم يجب علينا أن نشرح للتلاميذ غريب الألفاظ والعبارات، وندون معانيها على السبورة. ولكن لكيلا يقع علينا غضب علم النفس يجب أن نتحمس لما يقع عليه اختيارنا من القطع الأدبية فنلقيها على التلاميذ إلقاء مؤثرا، ونبين لهم ما في القطعة المختارة من صور بديعة خلابة، وألفاظ وعبارات منتقاة، ونعودهم أن ينظروا إلى القطعة على أنها وحدة متماسكة الأطراف.

وحذار أن نقطعها إربا إربا، فنذهب برونقها ونقضي على جمالها.

ومع أني لا أقف هنا موقف الناقد لمناهج دراسية، فإني ككاتب في علم النفس الأدبي أقرر أنه من الواجب أن يقدم للتلاميذ الغذاء الأدبي الملائم لطبائعهم واستعداداتهم العقلية الأدبية، وهذا يستدعي أن نغض الطرف عن عصور الأدب وترتيبها الزمني، ويوجب علينا أن نراعي في عرض المختارات الأدبية مستوى التلاميذ لا الترتيب الزمني.

وأرى من المناسب هنا أن أقرر أن دراسة تاريخ الأدب لا تفيد في قليل ولا كثير في تنمية الذوق الأدبي، لأن تاريخ الأدب شئ ودراسة الأدب نفسه شئ آخر. ودراسة تاريخ الأدب لا تؤدي أغراضها على الوجه الأكمل إلا إذا قرنت بالنصوص الأدبية المتمشية مع عصور تاريخ الأدب، ومما لا شك فيه أن النصوص الأدبية المتمشية مع عصور تاريخ الأدب لا تساير أدوار النمو العقلي لدى الفرد، سواء أدرس تاريخ الأدب بالطريقة الطردية (أي من القديم إلى الحديث) أو بالطريقة العكسية (أي من الحديث إلى القديم). إذا لو اتبعنا الطريقة الطردية لكان من الواجب أن نعرض على صغار التلاميذ أشعار العصر الجاهلي على ما فيه من صعوبة. وأن نعرض على كبار التلاميذ أشعار المحدثين على ما فيها من سهولة نسبية. ولو اتبعنا الطريقة العكسية لعرضنا على صغار التلاميذ الأدب الحديث، وكثير منه فوق مستوى التلاميذ بكثير، فليس كل أدب حديث سهلا مستساغا، وليس كل أدب قديم صعبا مغلقا، بل إن الشاعر الواحد قد يأتي بما هو صعب الفهم بعيد المنال، وما هو سهل عذب يألفه السمع ويتقبله الطبع.

فالأولى أن نسلك مسلك الأجانب في دراسة الأجب فنعرض على التلاميذ نماذج أدبية مختارة تلائم عقولهم أن أدوار حياتهم المختلفة. وأن تؤجل دراسة تاريخ الأدب إلى السنين الأخيرة، لكي نربي الذوق الأدبي في نفوس المتعلمين أولا حتى إذا بدءوا دراسة تاريخ الأدب تسني لهم أن يفهموا حقائقه وقضاياه التي هي في الواقع نتائج لدراسة النصوص الأدبية.

إني واثق من أن هذا هو المسلك الطبيعي المتمشي مع طبائع الأشياء، فإن الذين وضعوا تاريخ الأدب لم يضعوه إلا بعد البحث والاستقراء وتتبع النتاج الأدبي في عصوره المختلفة، ودراسة خواصه ومزاياه في كل عصر. ولا شك أن هذا البحث كان شاقا مضيا استدعى جهودا متواصلة واستغرق زمنا طويلا، فليس من المعقول أن نقدم إلى صغار المتعلمين نتائج هذا البحث في مستهل عهدهم بدارسة الأدب، فنقلب الوضع الطبيعي، إذ نقدم لهم في البداية ما يجب أن نقدمه لهم في النهاية.

وتقديم النهايات في البدايات من المسالك الوعرة التي لا يستنكرها علم النفس فحسب، ولكنه من الأمور التي استنكرها العلامة ابن خلدون حين كان بمصر ورأى علماء الأزهر يحاولون أن يعلموا المبتدئين في علم النحو إعراب البسملة.

ولا ريب أن سلوك هذا المسلك الوعر هو الذي أدى إلى ضعف تلاميذنا حتى الكبار منهم في النقد الأدبي، وإلى أن ذوقهم الأدبي قد

وصل من الفساد درجة غير مرضية.

وليس لنا بعدما تقدم ذكره أن نحتج بأن الذوق الأدبي موهبة خاصة، فإن التجارب، أثبتت أنه من الممكن غرسه في نفوس الطلاب ولو إلى حد ما.

وخلاصة القول أن دراسة الأدب دراسة منطمة على أسس قويمة تزيد في مقدرة المطبوعين، وتبذر بذور الذوق الأدبي في نفوس غير الموهوبين.

الباب الرابع

منهج تفصيلي للنقد الأدبي

١- تمهيد

لا يستطيع أحد أن يكون ناقدا فنيا أو أدبيا مبدعا قديرا إلا إذا اكتملت لديه ثلاث صفات تعد مؤهلات الناقد البصيرة، والمقدر الدقيق. والأديب البارع في الإنتاج الفني.

أما الأولى فهي أن يكون لديه استعداد عقلي خاص، يؤهله لأن يهيئ ذهنه تهيئا ملائما لما يتصدى لنقده من أدب أو أي عمل فني آخر، ولأن يحصر ذهنه حصرا تاما في العمل الذي يتناوله بالنقد. ومعنى ذلك بإيجاز أن يكون قوي الخيال بحيث يستطيع أن يضع نفسه موضع الفنان، فيتأثر بما يتأثر به من أفكار ووجدانات.

وأما الثانية فأن يكون قادرا على تحليل الأعمال الفنية، وذلك يميز بعضها من بعض، وإدراك مظاهرها الأساسية التي يكمن تحت مظاهرها السطحية الظاهرية، والتفرقة بين الغث والسمين منها.

وأما الثالثة فأن تكون لديه مقدرة على إدراك قيم الأشياء الذاتية، وإصدار أحكام سديدة سليمة عنها.

ولا ريب أن لعلم النفس – حتى في حالته المتأرجحة الحالية –

علاقة مباشرة بهذه الصفات جميعها، فإن الناقد الأدبي لا يعدو أن يكون حكما يصدر أحكاما خاصة بتجارب غيره أو حالته النفسية. ومع ذلك فكثيرا ما يعوزه العلم بالصورة النفسانية العامة، أو التجربة العقلية التي بين يديه، ولا تكون لديه فكرة واضحة تمثل عناصر هذه التجربة، وتمثل ما لكل من هذه العناصر من أهمية نسبية.

لذا كان مما يفيد الناقد ويعينه على القيام بعمله على الوجه الأكمل أن نعرض عليه صورة مصغرة أو إجمالية للحركات العقلية التي منها تتألف التجربة أو الحالة النفسية، التي تعتري ذهن الناقد حين يقرأ قصيدة أو قطعة أدبية نثرية.

وإن أقل ما يترتب على ذلك من فوائد أن معرفة ما يرجح أن تتألف منه تلك التجربة كفيلة بأن تباعد بين الناقدين وبين بعض الأفكار الفاسدة التي قد تضللهم أو تجعل آراءهم وآراء من يحذون حذوهم أقل فائدة مما ينبغي.

ولتوضيح ذلك نقول: إنه ليس من الإنصاف للشاعر أو الكاتب أن ننظر في شعره أو نثره نظرتنا عينها في شعر غيره من الشعراء، أو نثر غيره من الكتاب، بل يجب علينا أن نعد عقليتنا عند قراءة شعر أي شاعر أو نقد نثر أي كاتب إعداد خاصا ملائما لظروف كل منهما مطابقا لطابعه الخاص، ذلك أن لكل أديب ظروفا خاصة، وأسلوب معينا في العرض، ومذهبا معروفا في اختيار الألفاظ والعبارات، ووسائل يرتضيها للتأثير في القارئ. واجتذاب انتباهه.

فحافظ وشوقي مثلا يختلفان في هذه النواحي، فلكل منهما ظروفه وأسلوبه ومذهبه، ولكل وسيله التي يرى أنها كفيلة بالتأثير فيمن يقرأ شعره أو يستمع إليه. فليس لك حين تتصدى لنقد شعر هذين الشاعرين والموازنة بينهما أن تدرس شعر كل منهما وأنت متلبس بعقلية واحدة، أو متهيئ تهيؤا عقليا واحدا، بل عليك أن تقرأ شعر كل منهما في ضوء ظروفه وطابعه الشعري الخاص، أي أن حالتك النفسية أو كيانك العقلي وأنت تقرأ شعر أحد الشاعرين يجب أن يكون غيره حين تقرأ شعر الآخر، فإنك إن لم تفعل ذلك كنت عرضة للزيغ في أحكامك، والإساءة إلى أحد الشاعرين أو كليهما، وتضليل من يأخذون عنك تلك الأحكام.

ومثل ذلك يقال في صدد الموازنة بين جرير والفرزدق، أو بين أبي تمام والبحتري.

وكما يختلف الشعراء والكتاب وغيرهم من رجال الفن في الأساليب والوسائل التي يتخذونها لعرض أفكارهم، وإذاعة آرائهم، والتأثير في نفوس القارئين أو السامعين أو الناظرين، كذلك يختلف مقدرو الفن في مقدار التأثر بما يقرءون أو يسمعون أو يرون، وفي مدى استجابتهم لدعوة الفنان وتلبيتهم لندائه. فمن الثابت أنك قلما تجد اثنين من مقدري الفن يتفقان في مقدار التأثر بالفن ومداه، وقد دلت التجارب أن الاختلاف في التأثر بالفن بعيد المدى واسع النطاق، وأن هذا الاختلاف إما أن يكون في تقدير الوسائل، وإما أن يكون في تقدير الغايات أو الأغراض التي يرمي الفنان إلى تحقيقها.

ويراد بالواسائل المظاهر الشعرية التي تتجلى في القصيدة مثلا من موسيقى اللفظ، وانسجام الألفاظ والعبارات، وتناسق المعاني وتآلفها، وشدة ارتباطها بظروف البيئة وحاجات المجتمع، وما إلى هذه من الأمور اللفظية أو المعنوية التي يتذرع بها الشاعر، ويستعين بها في الوصول إلى الغرض الذي ينشده.

ويراد بالغايات أو الأغراض تلك الأهداف التي يهدف إليها الشاعر، كالتأثير في نفس القارئ أو السامع وإنارة وجدانه وعاطفته، وحمله على إدراك ما في الشعر من جمال لفظي أو معنوي، وتوجيهه توجيها خلقيا أو اجتماعيا معينا. ومما يلحظ أن الاختلاف في تقدير الوسائل أوسع نطاقا وأبعد مدى من الاختلاف في تقدير الغايات، وأنه في الوقت نفسه أقل قيمة، إذ أن قيمة الأدب تتوقف أولا وقبل كل شئ على مقدار إصابة الهدف الذي يهدف إليه الأديب، أو مقدار قربه من الغاية التي يريد الانتهاء إليها.

ولما كان الاختلاف في تقدير الوسائل والغايات الأدبية ينشأ عن اختلاف النقاد في الأحداث والحركات العقلية التي تعتريهم حين يقدرون الأدب – أقول لما كان الأمر كذلك كان من الضروري أن تعرف تلك الأحداث، وتحيط علما بتلك الحركات حتى يكون حكمك في ضوء معرفتها أقرب إلى الصواب، وأدنى إلى الانصاف.

٢- بيان إجمالي

للأحداث العقلية التي تحدث عند تقدير الأدب

والآن نشرع في بيان هذه الأحداث فنقول:

إن أول ما يحدث حين تقرأ قصيدة مثلا أن العين ترى مجموعة أو مجموعات من الكلمات المرصوفة المتتالية المطبوعة أو المكتوبة باليد، فعلى أثر وقوع العين على هذه الكلمات تحدث أحداث نفسية متوالية، كأنها سيل متدفق تجري موجاته بعضها من وراء بعض، ومن الممكن حصر هذه الأحداث في المجموعات الآتية:-

١- مجموعة الإحساسات البصرية المنبعثة من الكلمات المكتوبة نفسها.

٢- مجموعة من الصور الذهنية متصلة بتلك الإحساسات اتصالا وثيقا ومقيدة بها.

٣- مجموعة من الصور الذهنية المطلقة نوعا ما.

٤- مجموعة من الأفكار والمعاني والذكريات المختلفة المتصلة بتجارب المقدر.

٥- تأثرات وجدانية انفعالية أو عاطفية.

٦- اعتناق مبادئ أو وجهات نظر معينة.

٧- الاندفاع إلى العمل.

٣- الإحساس البصري والصور الذهنية

١- أما الإحساس البصري بالكلمات المدونة فهو مفتاح التجربة كلها، وهو المنبع الذي تفيض منه سائر الأحداث المذكورة. ومع ذلك فليس لهذا الإحساس ذاته قيمة تذكر إلا لدى القارئ المبتدئ الذي لا عهد له بالقصيدة أو القطعة النثرية الأدبية. أما الأغلبية الكبرى من القراء فلا يعنون كبير عناية بهذا الإحساس الذي يتم لديهم بصورة آلية لا تسترعي الانتباه.

وإنك لترى بعض القراء يألفون شكلا مطبعيا معينا. بل إن بعضهم يغلون في ذلك فينفرون من قراءة أي كتاب إلا إذا كان قد طبع في مطبعة معينة، أو إلا إذا كان مثل كتبهم الذي ألفوا قراءتها، وهؤلاء هم الأقلية، أما أغلب القراء فلا يعنيهم إلا أن تكون الكتابة واضحة، تسمح للعين أن تتحرك وتنتقل من كلمة إلى أخرى بدون عناء.

وليس معنى ذلك أننا نغض من قيمة الطبع الجيد، بل معناه أن الطباعة أو الكتابة نوع آخر من أنواع الفن ليس له علاقة وثيقة بفن الأدب، فلا ينبغي أن يكون موضع اهتمام جدي من جانب مقدر الأدب، وإنما الذي يعنيه أن يرى الكلمة أو الكلمات فتحمل رؤيتها إلى نفسه معنى أو معاني على النحو الذي سنذكر فيما بعد.

٢- وأما الصور الذهنية المقيدة بالإحساسات البصرية فهي صور تنشأ مباشرة عن رؤية الكلمات نفسها أو تصحبها، ذلك أن الإحساس بالكلمات إحساسا بصريا لا يحدث وحده دائما، بل يصحبه أو يعقبه

مباشرة في غالب الحالات حضور صور ذهنية معينة، يشتد ارتباطها برؤية الكلمات بحيث يصعب فصلها عنها. وتعتبر هذه الصور ظلا لا للإحساسات أو من مخلفاتها التي تخلفها وتبقى في الذهن حتى بعد انقضاء الرؤية. ولم يستطع أحد حتى الآن أن يعلل هذه الظاهرة النفسية تعليلا علميا دقيقا.

وفي مقدمة هذه الصور الذهنية، الصورة الصوتية، أي صوت الكلمة الذي يرن في أذن العقل حين يقع البصر على الكلمة، ثم الصورة الذهنية النطقية أي ما يستحضره الخيال من حركات اللسان والشفتين والأسنان وغيرها، تلك الحركات التي تحدث في حالة ما إذا نطق الإنسان بالكلمة. وتسمى الصور الصوتية والصور النطقية معا بالصور الذهنية اللفظية، لاتصالها بالألفاظ لا بالمعاني.

ويعد استحضار الصور الذهنية الصوتية للكلمات من أشد العمليات العقلية وضوحا، يظهر لنا ذلك في حال بعض الناس الذين يخيل إليهم حين يقرءونها بصوت عال.

على أن الناس يختلفون أشد الاختلاف في ذلك، أي من حيث مقدار ما بين الصورة الذهنية الصوتية وبين الصوت الذي يحدثه الإنسان بالفعل عند النطق بالكلمات من تشابه. فكثير منهم يستطيعون أن يتخيلوا أنهم ينطقون بالكلمات أشد وأوضح مما ينطقون بها بالفعل.

وقد وجد – على العكس من ذلك – أن بعض الناس لا يقوون إلا على تخيل النطق بالكلمات بصورة أقل وضوحا وقوة مما ينطقون بها بالفعل.

وهنا نسأل: هل لقوة الصور الذهنية الصوتية علاقة بالتقدير والنقد الأدبي؟ يقول الدكتور رتشاردز – في الجواب عن هذا السؤال – إنه ليست هناك علاقة دائمة بين ما عليه هذه الصور من قوة ووضوح وشمول تام للتفصيلات وبين تأثيرها في نفس القارئ من حيث التقدير والنقد، فقد يكون لصور ذهنية صوتية مختلفة في القوة والضعف آثار متماثلة في التقدير والنقد، ذلك أن تأثير استحضار هذه الصور يتوقف على طبيعة ذلك الاستحضار من حيث إنه عملية ذات علاقة خاصة بالإحساس، أكثر من أن يتوقف على وضوح تلك الصور أو قوتها، وإنما يعني الأديب الناقد من هذا الاستحضار أن يكون مثارا لفكرة تطرأ على ذهنه، أو لانفعال وجداني يشعر به حين يستحضر أصوات الكلمات أو يحس رنينها في ذهنه.

وبعبارة أخرى نقول: إن ما يعني الأديب حين يقع نظره على الكلمات أن يستحضر معانيها، أو أن تؤثر في نفسه التأثير الوجداني المقصود منها، سواء أكان لهذه الكلمات صدى صوتي أو حركي قوي في نفسه أم لم يكن. ومع أن الدكتور رتشاردز لا يغض من قيمة الصور الذهنية الصوتية في الإنتاج والنقد الأدبي فإنه يرى أنها ليست الكل في الكل في ذلك، بدليل أن كثيرا ممن يوثق بأقوالهم يعترفون بأنه ينقصهم التصور الصوتي، أي استحضار صور الكلمات الصوتية، فلو كان من الضروري في التجارب الأدبية استحضار صور ذهنية قوية من هذا القبيل ما كان في استطاعة هؤلاء الناس وأمثالهم أن يكونوا من رجال الأدب مطلقا، مع أن الواقع يكذب ذلك.

٣- وأما الصور الذهنية الحرة، أو المطلقة فيراد بها تلك الصور التي لا علاقة لها برسم الكلمات ولا بصوتها ولا بحركات النطق بها، وإنما هي صور تنشأ في الذهن عند قراءة تلك الكلمات.

فمن الحقائق المقررة في علم النفس أن كل إحساس ينجم عنه تصور أي استحضار صورة ذهنية للحس، وأن سماع أي كلمة ينشأ عنه استحضار صورة ذهنية مناسبة لمدلول تلك الكلمة، فأنت إذا رأيت كلمة (كتاب) مثلا فإن ذهنك قد يستحضر صورة كتاب ما، وإذا رأيت كلمة (قلم) فقد تستحضر صورة قلم ما. فرؤية أي كلمة ذات مدلول حسي تؤدي أحيانا إلى استحضار صورة ذلك المدلول.

ومعنى أن هذه الصور حرة أو مطلقة أنها غير مرتبطة برسم الكلمة، ولا بصوتها، ولا بحركات النطق بها - كما قلنا من قبل، وأن الصورة الذهنية نفسها صورة مطلقة ليست مقيدة بقيد، إذ لا يشترط في صورة الكتاب أو القلم التي تستحضرها أن تكون متصفة بصفات معينة، بل يكفي أن تكون صورة كتاب ما أو قلم ما.

والناس يختلفون في هذا النوع من أنواع التصور أيضا، فمنهم البصريون الذين يستحضرون المرئيات استحضارا قويا واضحا، ومنهم اللمسيون الذين يمتازون بالقوة والوضوح في استحضار ملمس الأشياء، وهكذا.

ولا يقف اختلاف الناس في هذا التصور عند هذا الحد بل إن أفراد الطائفة الواحدة يختلفون في صفات الصور التي يستحضرونها، فإذا

استمع خمسون شخصا مثلا لمتحدث أو كاتب يصف منظر رآه، أو صورة خاصة شاهدها فإن كل واحد منهم يستحضر ذهنه صورة تختلف قليلا أو كثيرا في التفصيلات وفي الهيكل العام عن الصورة التي يستحضرها غيره من السامعين أو القارئين، فلا تكون هناك حينئذ صورة واحدة مشتركة بين الجميل، وإنما تكون هناك خمسون صورة يختلف بعضها عن بعض في الوضوح والشكل العام – وإن كانت كلها تتفق في الاشتمال على الخصائص التي تميز ذلك المنظر. ويسمى هذا الاستحضار من جانب السامع أو القارئ تخيلا تقليديا أو مترجما.

وهنا نقول ما قلناه فيما سبق عن قيمة الصور الذهنية اللفظية في التقدير الأدبي، فليس مما يعني الناقد الأدبي أن يعرف مقدار قوة الصور الذهنية المطلقة ووضوحها، ومدى تأثيرها من حيث قوتها أو وضوحها في نفسه، وإنما يعنيه مقدار تأثيرها في تفكيره ووجدانه، فإن الذي يقصد إليه الشاعر أو الكاتب هو إيقاظ الفكر وإثارة الوجدان أو العاطفة، أما التأثير في الخيال فإنه وسيلة لا غاية.

فالشاعر الذي يقول:

كأنـك شـمس والملـوك كواكـب إذا ظهـرت لـم يبـد مـنهن كوكـب

ليس غرضه الأساسي من هذا البيت تصوير هذه الصورة البصرية الرائعة، التي يدل عليها منطوق كلامه فقط، وإنما غرضه الأساسي أن يقرر في نفس القارئ فكرة أساسية هي أن الممدوح ملك دونه جميع الملوك، وأنه لذلك بالمحبة أولى، وأحق بالتكريم والطاعة.

وكذلك الذي يقول:

نامت نواطير مصر عن ثعالبها حتى بشمن وما تفنى العناقيد

لا يريد أن يصور للقارئ هذه الصورة المفهومة من عباراته فحسب، وإنما يريد - أولا وقبل كل شئ - أن يعبر عن معنى آخر وراء هذه الصورة وفوقها، ذلك هو إهمال الحكام في الضرب على أيدي المفسدين، وتركهم يتمادون في أكل أموال الناس بالباطل حتى امتلأت بطونهم، ويريد في الوقت نفسه أن ينبه أذهان الناس إلى هذا الفساد الشامل، ويؤثر في وجدانهم كي يتنبهوا ويطالبوا بوضع حد لهذه المآثم.

فالمقياس الذي نقيس به كفاية الشاعر أو الكاتب هو مقدرته على التأثير في التفكير والوجدان، أكثر من أن يكون مقدرته على التصوير الدقيق الشامل لجميع العناصر والجزئيات.

نعم إن دقة التصوير باستكمال عناصره الضرورية بحيث تكون الصورة واضحة في نفس القارئ أو السماع قد تكون وسيلة فعالة تتأثير في الفكر والعاطفة. والواقع أن أي نقص أو غموض أو لبس في التصوير قد يكون - بالنسبة لكثير من الناس - سببا في ضعف التأثر وعدم الاكتراث بما يقرأ أو يسمع، ولذا كان من خصائص الشاعر المجيد العناية بالتصوير، ومراعاة الدقة فيه، واستيفاء عناصره الضرورية فإن كل هذا كفيل بأن يجعل الصورة كاملة في نفوس القراء جميعهم، وأدعى إلى التأثير في أفكارهم ووجداناتهم على السواء.

وهذا هو السر في أن الصور الذهنية البصرية التي تدل عليها آيات

الذكر الحكيم صور واضحة كاملة يكملها توالي الصفات، ويوضحها ما يسمى في علم المعاني بالاعتراض والتذييل وما إليهما من الأساليب التكميلية.

اقرأ قوله تعالي: (كلا ! لينبذن في الحطمة، وما أدراك ما الحطمة؟ نار الله الموقدة، التي تتطلع على الأفئدة، إنها عليهم مؤصدة، في عمد ممدة).

تجد أن توالي الصفات قد كمل الصورة، وجعلها أشد تأثيرا في نفس السامع، فقد وصف النار بأنها (موقدة)، وبأنها (تطلع على الأفئدة)، وبأنها توصد على الكفار، وبأن هذا الإيصاد في عمد، وبأن هذه العمد ممدودة.

كل أولئك قد استكمل العناصر الأساسية للصورة، وجعلها واضحة كاملة من شأنها أن تؤثر في نفس من يسمعها تأثيرا وجدانيا قويا، فيكف عن المعصية، ويعكف على الطاعة.

اقرأ كذلك قوله جل شأنه: " أنزل من السماء ماء فسالت أودية بقدرها. فاحتمل السيل زبدا رابيا، ومما يوقدون عليه في النار ابتغاء حلية أو متاع زبد مثله. كذلك يضرب الله الحق والباطل، فأما الزبد فيذهب جفاء، وأما ما ينفع الناس فيمكث في الأرض ".

تجد فيه صورة قوية واضحة قد أدى إلى وضوحها استعمال تلك الصفات الواضحة المعنى، الموضوعة في مواضعها المطمئنة إليها. ولم يرد الله سبحانه أن يصور هذه الصورة إلا ليقرر في نفس السامع أن الحق

نافع خالد، وأن الباطل مضر بائد.

وأخيرا تدبر قوله سبحانه: " ويطعمون الطعام – على حبه – مسكينا ويتيما وأسيرا، إنما نطعمكم لوجه الله، لا نريد منكم جزاء ولا شكورا ".

ثم تأمل فيما لتلك العبارة الاعتراضية وهي قوله " على حبه " من قيمة في التصوير، وأثر في متانة التعبير، ثم في قوة التأثير.

فتلك خاصة من خواص التصوير في القرآن الكريم، كلام الله الحكيم، العليم بأحوال النفوس، القدير على التأثير فيها بأنجع الوسائل، وأوضح الأساليب.

من هذا كله تعلم أن التصوير ليس غاية في ذاته، وإنما هو وسيلة للتأثير في التفكير والوجدان، ولذا يقول علماء البيان: إن لكل تشبيه غرضا يرمي إليه، وإنك لو تتبعت جميع الأغراض التي ذكروها من تقبيح أو تمليح، أو ترغيب أو تنفير وهلم جرا – لوجدت أن هذه الأغراض كلها مما يتعلق بالنفس، إذ أنها لا تعدو أن تكون تأثيرا في الفكر، أو إثارة للوجدان أو العاطفة.

ولا يفهم من ذلك أنه كلما كانت الصورة أشمل للتفصيلات والعناصر كانت أكمل، وكانت لذلك أشد تأثيرا في نفوس القارئين أو السامعين، فإن الذي نقصده هو أن تكون الصورة خالية من الغموض واللبس، وأن تستوفي العناصر الضرورية الأساسية التي لابد منها لإحداث التأثير المطلوب، ولذا وصفت العناصر المطلوبة بأنها العناصر الضرورية، أما التفصيلات التي تفهم من سياق الكلام، وأما العناصر غير الهامة التي

يكملها الخيال فليس من الضروري ذكرها، بل إن ذلك قد يكون من سقط الكلام ولغو الحديث، ومعايبه التي تخرجة من دائرة الأدب الرصين، وتحشره في زمرة الكلام المرذول.

والواقع أن من علامات الضعف في التعبير والتحرير الإكثار من ذكر التفصيلات والعناصر التافهة التي لا قيمة لها في قوة التأثير، بل إن ذلك قد يتجاوز الحد المعقول فيكون دليلا على نقص في التفكير أو ضعف في العقل، فالمكثار – كما يقولون – مهذار. كما أن من دلائل المهارة الأدبية الاستغناء في التصوير ببعض العناصر عن بعض، وترك بعض الفجوات التي يسهل على خيال القارئ أو السامع أن يملأها.

هذه أيضا خاصة من خواص الأسلوب القرآني الحكيم، فإنك تجده حين يقص القصص يترك كثيرا من العناصر التفصيلية التي يسهل العلم بها من السياق، وهذا هو ما يسمى بالاكتفاء.

والأمثلة لذلك كثيرة، نذكر منها قوله تعالى في سورة يوسف:

" وجاءت سيارة، فأرسلوا واردهم، فأدلى دلوه، قال يا بشرى ! هذا غلام، وأسروه بضاعة. " فهنا بعض عناصر قد تركت يدل عليها السياق، فإن الغرض: فأرسلوا واردهم ليجلب لهم الماء، فذهب وأدلى دلوه في الجب الذي ألقي فيه يوسف، فوجد به غلاما، فقال حين رآه يا بشرى ! هذا غلام، ثم أخرجه وحمله إلى السيارة فأسروه بضاعه.

ومن ذلك قوله تعالى في السورة نفسها: " قالوا أضغاث أحلام، وما نحن بتأويل الأحلام بعالمين. وقال الذي نجا منهما وادر بعد أمة أنا

أنبئكم بتأويله، فأرسلون يوسف أيها الصديق أفتنا إلى آخر الآية " فإن الغرض: واذكر ما حدث في السجن حين قصت على يوسف رؤيا كل من الفتيين، فعبرها، وتذكر الذي نجا منهما قول يوسف له: اذكرني عند ربك، فقال: أنا أنبئكم بتأويل هذه الرؤيا، فأرسلون إلى يوسف السجين، فأسلوه إليه، فلما وصل إليه قال له: يوسف أيها الصديق أفتنا الخ.

ومن الاكتفاء أيضا ما ورد في سورة القصص حيث يقول تعالى. " وأوحينا إلى أم موسى أن أرضعيه، فإذا خفت عليه فألقيه في اليم، ولا تخافي ولا تحزني، إنا رادوه إليك، وجاعلوه من المرسلين، فالتقطه آل فرعون إلى آخر الآيات " فإن المراد فخافت عليه، فوضعته في التابوت، وألقته في اليم، فالتقطه آل فرعون الخ.

وكذلك حين يقول سبحانه وتعالى في السورة نفسها: (وحرمنا عليه المراضع من قبل، فقالت هل أدلكم على أهل بين يكفلونه لكم، وهم له ناصحون. فرددناه إلى أمه كي تقر عينها). فإن المعنى هل أدلكم على أهل بيت يكفلونه لكم وهم له ناصحون، فقالوا نعم. فدلتهم على أمه، فذهبوا إليها، وأعطوها موسى، وبذلك رددناه إلى أمه كي تقر عينها الخ.

والاكتفاء من أساليب الإيجاز كما أن الاعتراض والتذييل وما إليهما من أساليب الإطناب. وغني عن البيان أن القرآن الكريم قد اتبع الأسلوبين معا، كلا في موضعه حين يستدعيه المقام، فهو يطنب حين يكون الإطناب ضروريا لتكميل التصوير، وتقوية التعبير، واستيفاء أدوات التأثير، ويوجز حين يكون الإيجاز كافيا مؤديا للغرض، أي حين يكون

الإطناب من العبث المخل ببلاغة الكلام، وحين يحسن حذف التفصيلات اعتمادا على خيال القارئ، أو على سياق الحديث.

وهنا نقف لنسأل أربعة أسئلة خاصة بالتصوير والتخيل.

الأول: من أين يأتي للشاعر أو الناثر تلك الصور التي يتصورها أو يتخيلها، ثم يصورها للسامع أو القارئ؟

الجواب. أن هناك ثلاثة منابع يستقي منها الأديب تلك الصور.

الأول: مشاهداته وتجاربه الخاصة، فكلما اتسعت دائرة تجاربه، وتعددت مشاهداته المختلفة غزرت الصور التي تترامى إلى ذهنه، وتتوارد على خاطره، واختلفت أنواعها.

المنبع الثاني: النقل عن الغير بالسماع أو الاطلاع. والأديب في هذا الحال ينتفع بتجارب غيره ومشاهداته، ويكون عمله مقصورا على المحاكاة والنقل.

وفي هاتين الحالين معا تكون الصور مخزونة في منطقة شبه الشعور التي سبق الكلام عليها، ويكون العمل العقلي الذي ينشأ عنه التصور في الحالين هو الاستدعاء أو الاستحضار الخاضع لقوانين تداعي المعاني التي سبق بيانها، فالنجاح فيهما يتوقف على سرعة التذكر، ودقة الاستحضار.

المنبع الثالث: قدرة الأديب العقلية على تركيب الصور القديمة، والتأليف بينها لتكوين صورة مبتكرة جديدة. ويتوقف النجاح في هذه

الحال على طبيعة الأديب العقلية نفسها، وسعة خياله، وبعد مداه.

ننتقل بالقارئ فنسأل السؤال الثاني وهو: ما أنواع الصور الذهنية التي تتجدد في نفسه حين يسمع أو يقرأ قطعة أدبية؟ ونقول في الإجابة عن هذا السؤال: أن هناك أربع مجموعات هامة مختلفة من الصور تنشأ في نفس السامع أو القارئ كلها أو بعضها:

الأولى: مجموعة الصور اللفظية التي تنشأ عن الإدراك الحسي السمعي أو البصري المباشر عند السماع أو القراءة، فأنت حين تستمع إلى القطعة الأدبية وهي تلقي عليك قد يتجه ذهنك إلى الألفاظ والعبارة نفسها فتدرك ما فيها من جمال لفظي إدراكا حسيا سمعيا ينشأ عن جرس الكلم، وموسيقى الألفاظ، وانسجام العبارات وتآلفها، تدرك هذا الجمال اللفظي فتتكون في نفسك تلك الصور السمعية فتلتذها، وتطرب لها، وتعجب بها، وبخاصة إذا كان الإلقاء جيدا، قائما على ضبط نبرات الصوت، وحسن الوقف، وحسن الابتداء – إلى غير ذلك من مقومات الإلقاء الجيد. وقد يكون الإلقاء منفرا ثقيلا على السمع فتتكون في نفسك صور رديئة تحدث لك بعض الألم، وتنفرك من الاستماع بعض النفور.

المجموعة الثانية: هي الصور الذهنية التي توجدها في نفسك معاني الألفاظ والعبارات التي تسمعها أو تقرؤها، كصورة الحديقة التي توصف، أو صورة المنظر الطبيعي الذي يصور. وتسمى هذه الصور المعنوية الصريحة، وأمرها ظاهر لا يحتاج إلى بيان

وقد فصلنا القول فيها فيما سبق.

المجموعة الثالثة: هي مجموعة أخرى من الصور الذهنية غير التي يصورها المؤلف تصويرا صريحا، ولكنها تستنبط منها استنباطا، وتسمى هذه الصور المعنوية الضمنية. وتتوقف الدقة في استحضار الصور الذهنية المعنوية الصريحة أو الضمنية على مقدرة السامع أو القارئ التصويرية من جهة، وعلى براعة المؤلف وقدرته على التصوير من جهة أخرى – كما قلنا من قبل.

المجموعة الرابعة: هي مجموعة من الصور غير المجموعتين السابقتين، فلا هي صريحة ولا هي ضمنية، ولكنها ترتبط بها، فتتوارد على الذهن، وتسلك سبيلها من منطقة شبه الشعور إلى منطقة الشعور تبعا لقوانين تداعي المعاني، وتسمى هذه المجموعة مجموعة الصور المعنوية الترابطيةوتتوقف غزارتها أو قلتها على تجارب السامع أو القارئ فقط، فلا علاقة لها بما يقصد المؤلف تصويره من الصور والتجارب، فهناك إذا (١) صور لفظية (٢) وصور معنوية صريحة، (٣) وصور معنوية ضمنية، (٤) وصور معنوية ترابطية. ولتوضيح هذه ندرس بيت الشاعرة الأندلسية.

تروع حصاه حالية العذارى   فتلمس جانب العقد النظيم

إني حين أسمع هذا البيت أو أقرؤه تتجدد في نفسي صور سمعية أو بصرية تنشأ عن تقدير الألفاظ على النحو الذي شرحناه فيما مضى.

وبعد أن أفهم معاني الألفاظ والعبارات تتكون في نفسي صور

مستمدة من تلك المعاني التي تدل عليها تلك الألفاظ على سبيل التصريح، فأتصور عذراء حالية بعقد جميل حول جيدها تلمس هذا العقد وهي تنظر إلى أرض الوادي، وقد بدت عليها آثار الذعر. وهذه صورة مركبة معنوية صريحة، تدل عليها ألفاظ البيت.

وإن تصوري لا يقف عند هذا الحد بل إني أستحضر صورا مختلفة لحصا الوادي، وقد أشبهت حبات العقد في شكلها الجميل وحجمها ولونها، وهي صور لا تنص عليها عبارة الشاعرة، بل إنها تتضمنها فتستنبط منها استنباطا سهلا لا صعوبة فيه، فهذه هي الصور المعنوية الضمنية.

وقد يذهب خيالي أبعد من هذا المنظر الذي تصفه الشاعرة فأستحضر صورة واد كنت قد رأيته من قبل يوم برد شديد، وكان معي بعض الرفاق، وقد أظلم الجو فضللنا الطريق، ولم يكن معنا من الزاد ما يكفي إلى آخر ما حدث لنا ذلك اليوم. فهذه صور أجنبية لا تؤخذ من معاني البيت صراحة ولا ضمنا، ولكنها انتقلت من شبه الشعور إلى الشعور بعامل تداعي المعاني، ولذا نسمي الصور المعنوية الترابطية.

هذا بيان إجمالي للصور المختلفة اللفظية والمعنوية التي جددها في نفسي الاطلاع على هذا البيت، وقد تتجدد في نفسك عند سماعه أو قراءته صور أخرى غير ما ذكرت، وهذا الاختلاف لا يعنينا، إنما يعنينا أن هذا البيت – على قصره وإيجازه – قد أثار هذه الصور – على كثرتها، واختلاف أنواعها. ولا ريب أن لهذا الإبداع في الوصف والتصوير تأثيرا

عظيما في الوجدان، فمن ذا الذي يقرأ هذا البيت ويفهم معناه ولا تهزه أريحية من الطرب والسرور؟ وتستطيع أنت إذا خلوت ونفسك أن تطبق ما ذكرته له في دراسة البيتين الآتيين:

رأت قمـــر الســـماء فـــذكرتني ليـــــالي وصــــــلها بـــــالرقمتين

كلانـــا نـــاظرا قمـــرا ولكـــن رأيـــت بعينهـــا ورأت بعينـــي

ومن هذا كله نعرف:

أولا: أن لجودة الإلقاء أو جودة الطبع أو حسن الحظ أثرا ظاهرا في التقدير والنقد الأدبي.

ثانيا: أن استحضار الصور استحضارا مرضيا مقبولا يتوقف على فهم معاني الألفاظ والعبارات فهما تاما.

ثالثا: أن روعة التصوير وجماله لا يرجع إلى الدقة في الوصف واستيعاب عناصر الصورة بقدر ما يرجع إلى البراعة في التصوير وشدة تأثيره في إدراك السامع أو القارئ ووجدانه.

ننتقل بعد هذا إلى السؤال الثالث وهو: إلى أي حد يدل أسلوب الأديب على شخصيته واستعداده العقلي؟

وبعبارة أخرى نقول: هل إذا كان أسلوب الناثر أو الشاعر يغلب عليه تصوير المرئيات مثلا دل ذلك على أنه من النوع البصري الذي يمتاز بدقته في إدراك المرئيات، ثم في تصويرها تبعا لذلك؟

قد قام العلامة جروس بتجارب مختلفة يريد بها الإجابة عن هذا

السؤال، وقد هداه بحثه إلى الإجابة عنه بالإثبات، فقرر أن أسلوب الأديب يدل فعلا على مقدرته العقلية وقوة إدراكه في الناحية التي يصورها

ويرفض معارضو جروس هذا الرأي، بحجة أنه يعتمد في الوصول إلى هذه النتيجة على تصور القارئ ونوع الصور التي يستحضرها عند القراءة، وقد دلت التجارب على أن القراء يختلفون في هذه الناحية اختلافا كبيرا، فأنت إذا عرضت قطعة أدبية واحدة على عدد كبير من القراء، وطالبتهم أن يدونوا الصور التي تتجدد في أنفسهم عند قراءتها وجدت اختلافا ظاهرا فيما بينهم، لا في عدد الصور فحسب بل في نوعها أيضا.

وعلى فرض أنك طالبت أكبر عدد ممكن من القراء بدراسة أكبر كمية من إنتاج الأديب، وفرضت أنهم وصلوا إلى نتائج متحدة أو متقاربة في هذا الموضوع فإن ذلك يدل دلالة لا شك فيها على مادة الأديب اللغوية، وليس من الضرروي أن يدل على استعداده العقلي للتصور أو التخيل. فقد وجد أن بعض عمى الألوان من الأدباء يحيدون تصوير الصور اللونية، ومن البديهي أن هؤلاء لا يدركون الألوان على حقيقتها. وأوضح مثال لإبطال زعم جروس هو حال هيلين كلر الأمريكية المعروفة بأنها كانت عملياء صماء، وكانت مع ذلك تجيد إلى حد كبير جدا تصوير المرئيات والمسموعات.

فخلاصة القول في هذا الموضوع أم مقدرة الأديب في الوصف

والتصوير لا تدل دلالة قطعية على مقدرته في التصوير المبني على الإدراك الحسي، وإنما تدل دلالة يقينية على مقدرته اللغوية، ووفرة ما يعرف من الألفاظ التي تستخدم في التصوير.

وإليك السؤال الرابع والأخير في هذا الباب وهو: ما أنواع الصور التي يجيد الأدباء تصويرها، وينجحون في التأثير بها في نفس السامع ووجدانه بحيث تحدث في وجدانه أقوى الآثار وأبقاها؟

يظهر من النتائج التي وصل إليها الباحثون في هذا الصدد أن النجاح يبلغ أشده بوجه عام في إثارة الصور البصرية والحركية، ويلي هذا النجاح في إثارة الصور السمعية إذ يصل إلى نحو ٤٦،٨ ٪، أي إلى أقل من المتوسط بقليل. ويقل عن هذا النجاح في إثارة الصور الشمية، إذ يبلغ ٣٩،٣ ٪، ثم في إثارة الصور اللمسية إذ يبلغ نحو ٣٥،٥ ٪، ثم في إثارة الألم والتغيرات الباطنية، إذ يبلغ نحو ٣٠،٧ ٪ وأخيرا في إثارة الصور الذوقية أو صور الطعوم، إذ تبلغ نسبة النجاح في ذلك نحو ١٤،٢ ٪.

وقد وجد بالبحث في الأدب الانجليزي أن أسهل الأصوات تصويرا صوت المطر، وصوت الأبواق، وهزيم الرياح، وخفوق أجنحة الطير، وصلصلة الأجراس. كما وجد أن أصعب الصور تصويرا صور المسموعات، إذ لا يجيد الأديب تصويرها إلا إذا سلك مسلك الإسهاب والتفصيل.

ولا يتسع المقام لتفصيل القول في هذه الأبحاث فأكتفى بما ذكرت

لأبين لك أن هناك أبوابا للبحث تستطيع أن تطرقها في دراسة الأدب العربي دراسة نفسية.

وأود أن أختتم هذا الفصل بأن أعرض عليك قطعا مختارة من الشعر، لتقرأ كل واحدة منها، ثم تدرسها دراسة تفصيلية، فتصف الصور الذهنية المختلفة التي يريد كل شاعر أن يصورها، والصور الذهنية الأخرى التي تتوارد على ذهنك بعامل تداعي المعاني، وتبين مدى ما في كل صورة من وضوح أو غموض، ومبلغ ما تحدثه في نفسك من سرور أو ألم.

١) قال محمد بن عبدالله بن نمير الثقفي:-

فلم ترعيني مثل سرب رأيته ... خرجن من التنعيم معتجرات

مررن بفخ ثم رحن عشية ... يلبين للرحمن مؤتجرات

تضوع مسكا بطن نعمان أن ... به زينب في نسوة عطرات

ولما رأت ركب النميري أعرضت ... وكن من أن يلقينه حذرات

دعت نسوة شم العرانين بدنا ... نواعم لا شعثا ولا غبرات

فأدنين لما قمن يحجبن دونها ... حجابا من القصَى والحبرات

يخبئن أطراف البنان من التقى ... ويخرجن جنح الليل مختمرات

٢) وقال حميد بن ثور:-

وما هاج هذا الشوق إلا حمامة ... دعت ساق حر ترحة وترنما

مطوقة خطباء تسجع كلما ... دنا الصيف وانجال الربيع فأنجما

محلاة طوق لم يكن من تميمة ... ولا ضرب صوَاغ بكفيه درهما

تغنت على غصن عشاء فلم تدع ... لنائحة في شجوها متلوَما

إذا حركته الريح أو مال ميلة ... تغنت عليه مائلا ومقوما

عجبت لها أني يكون غناؤها ... فصيحا ولم تفغر بمنطقها فما

فلم أر مثلي شاقه مثل صوتها ... ولا عربيا شاقه صوت أعجما

٣) وقال حافظ بك إبراهيم في تركيا والأتراك:-

في ذمة الآفاق سر ... وارجع إلى تلك الديار

واجعل تحيتنا إلى ... بلد بها للملك دار

دار عليها للخلا ... فة والهدى رفع المنار

دار الغزاة الفاتحـ ... ـين الصفوة الغر الخيال

ضربوا الزمان بصوت عزَ ... تهم فلان لهم فدار

يمشون في غاب القنا ... مشي المرنح بالعقار

من كل أروع فاتك ... لا يستشير سوى الغرار

ذي مرة تشجيه ذا ... ت النفع لا ذات الخمار

يغشى المعامع ضاربا ... بحياته ضرب القمار

لا ينثني أو تخرج الـ ... ـأجرام من فلك المدار

عبست لهم أيامهم ... والعبس يعقبه افترار

ولسوف يعلو نجمهم ... ويسود ذياك الشعار

٣- وقال حافظ بك إبراهيم يتحدث بلسان مصر.

أنا تاج العلا في مفرق الشر ... ق ودراته فرائد عقدي

أي شئ في الغرب قد بهر النا ... س جمالا ولم يكن منه عندي

فترابي تبر ونهري فرات ... وسمائي مصقولة كالفرند

أينما سرت جدول عند كرم ... عند زهر مدثر عند رند

ورجالي لو أنصفوهم لسادوا ... من كهول ملء العيون ومرد

لو أصابوا لهم مجالا لأبدوا ... معجزات الذكاء في كل قصد

إنهم كالظبا ألحَ عليها ... صدأ الدهر من ثواء وغمد

فإذا صيقل القضاء جلاها ... كنَ كالموت ماله من مرد

٥- وقال شوقي بك من قصيدة في " مملكة النحل ":-

وتذهب النحل خفا ... فا وتجيء موقره

حوالب الشمع من الـ ... ـخمائل المنوره

جوالب الماذي من ... زهر الرياض الشَيره

مشدودة جيوبها ... على الجنى مزرره

وكل خرطوم أدا ... ة العسل المقطره

وكل أنف قانئ ... فيه من الشهد بره

حتى إذا جاءت به ... جاست خلال الأدوره

وغيبته كالسلاف ... في الدنان المحضره

فهـــل رأيـــت النحـــل عـــن أمانـــــــــة مقصـــــــــره

مــــا اقترضـــت مـــن بقلـــة أو اســـــــــتعارت زهــــــره

أدت إلــــى النــــاس بـــه ســـــــــــكرة بســــــــكره

(٦) ومن قصيدة في (الريف) للشاعر محمود غنيم

عشــقوا الجمــال الزائــف المجلوبــا وعشــقت فيــك جمالــك الموهوبــا

زعمـــوك مرعـــى للســـوام وليـــتهم زعمـــوك مرعـــى للعقـــول خصـــيبا

فهـــي القـــرائح أنـــت مصـــر وحيهـــا كـــم بـــت تلهـــم شـــاعرا وخطيبـــا

حييـــت فيـــك الثـــابتين عقائـــدا والطـــــاهرين ســـــرائرا وقلوبـــــا

والـــذاهبات إلـــى الحقـــول حواســـرا يمشـــي العفـــاف وراءهـــن رقيبـــا

ســـلبت عـــذاراك الزهـــور جمالهـــا فبكـــت تريـــد جمالهـــا المســـلوبا

كســت الطبيعـة وجـه أرضـك سندسـا وحبـــت نســـيمك إذ تضـــوع طيبـــا

بســـط تظللهـــا الغصـــون فأينمـــا يممـــت خلـــت ســـرداقا منصـــوبا

مالت على الماء الغصون كما انحنت أم تقبـــــل طفلهـــــا المحبوبـــــا

وبـــدا النخيـــل غصـــونه فيـــروزج يحملـــن مـــن صـــافي العقيـــق حبوبـــا

أرأيـــت عملاقـــا عليـــه مظلـــة أو مـــاردا مـــلء العيـــون مهيبـــا

يــــارب ســــاقية بغيــــر صــــبابة أنـــت وأجـــرت دمعهـــا مســـكوبا

وحمامـــة ســـمع الفـــؤاد هتافهـــا فســـمعته بـــين الضـــلوع مجيبـــا

والغيـــد تغمـــس فـــي الغـــدير جرارهـــا فيظـــل يضـــحك مـــلء فيـــه طروبـــا

سـربان مـن بـط وبـيض خـرَد — يتباريـان سـباحة ووثوبـا

وتـرى الجـداول فـي الأصـيل كأنهـا — مـن فضـة فيهـا النضـار أذيبـا

هذا قليل من كثير سقته لك على سبيل التمثيل. ومن يقرأ دواوين القدامى والمحدثين من الفحول المبرزين من شعراء العرب يجدها مليئة بالقصائد الوصفية التي تعرض للقارئ من مختلف بدائع الصور، وشتى طرائف الأخيلة ما تقرَ به عينه، ويطرب له فؤاده، فلهم في ذلك القدح المعلي، والنصيب الأوفى.

٤- الأفكار والمعاني

قلنا فيما سبق إن الصور الذهنية التي تتبادر إلى ذهن القارئ أو السامع حين تقع عينه على الكلمات ليست هي المقصودة بالذات، وإنما هي وسيلة لشئ أو أشياء أخرى هي التي يريد الشاعر أو الكاتب أن يثيرها في النفوس. وقد أشرنا إشارة عابرة إلى الغايات أو الأغراض التي يهدف إليها الأديب، وهنا نريد أن نتناول هذا الموضوع بشئ من التفصيل فنقول:

علمنا حتى الآن أن وقوع العين على الكلمات يترتب عليه: (١) الإحساس بصور هذه الكلمات، أي إدراك حروفها وما تتصف به من صفات إدراكا حسيا، (٢) استحضار صور ذهنية صوتية أو نطقية لتلك الكلمات، أي سماع رنينها بأذن العقل، أو النطق بها نطقا خياليا، وتصور ما يحدث عند النطق بها من حركات اللسان والشفتين أو غيرها، (٣) استحضار صور ذهنية لما تمثله هذه الكلمات من مدلولات حسية.

فحين يقع نظري على كلمة (كتاب) مثلا أدرك حروف هذه الكلمة إدراكا حسيا بصريا فأعرف أنها مركبة من ك ت ا ب مكتوبة أو مطبوعة بشكل معين، ثم قد أتخيل رنين هذه الكلمة أو كيفية النطق بها، ثم قد أستحضر صورة كتاب معين. كل هذه أحداث أو عمليات عقلية لكل منها اسم اصطلاحي معين، فالأولى تسمى عملية إحساس أو إدراك حسي، والثانية تسمى تصورا صوتيا أو نطقيا، والثالثة تسمى تصويرا ذهنيا لشئ معين.

وتعد هذه العمليات أو الأحداث العقلية عمليات تمهيدية تصحبها أو تعقبها عمليات أخرى أساسية أو لها: إدراك المعنى الذي وضعت له الكلمة. وقد نسمى هذا المعنى: الفكرة، أو المدلول، أو المفهوم، أو المشار إليه.

وللمعنى عدة أنواع فهو: إما خاص أو جزئي وإما عام أو كلي، أما الأول فهو المعنى المقيد بقيود خاصة تنطبق على شخص واحد أو شئ معين. ومرحلة إدراك المعاني الجزئية الخاصة هي المرحلة الأولى من مراحل إدراك المعاني، فالطفل حين يسمع كلمة " الأب " مثلا يفهم منها شخصا معينا موصوفا بصفات خاصة هو أبوه، وإذا سمع كلمة " الكتاب " يفهم منها ذلك الكتاب المعين الذي تعود أن ينظر فيه ويطلع على ما فيه من صور وأشكال، والذي يعرف أنه الآن موضوع في مكان معين.

وأما المعنى العام أو الكلي فهو ما يسمى بالمدرك الكلي أو الماهية أو الحقيقة العامة، التي تنطبق على كثير من الأشخاص أو الأشياء.

ومرحلة إدراك الكلي تأتي بعد مرحلة إدراك المعنى الخاص وتتوقف عليها، وذلك كإدراك المعنى العام الذي تنطوي عليه كلمة " الأب " أو " الكتاب " سواء تحقق هذا المعنى في أب معين أو غيره من الآباء، أو في كتاب خاص أو في غيره من الكتب.

ثم إن المعنى إما أن يكون مباشرا وإما أن يكون غير مباشر، فالمباشر هو الذي يفهم من الكلمة دون وساطة أو تأويل أو تجوز، وهو الذي يسمى أحيانا بالمعنى الوضعي أو الحقيقي أو معنى المنطوق. وكل من المعنيين الخاص والعام معنى مباشر، لأنه يفهم من الكلمة مباشرة بدون تأويل أو تجوز، وذلك كالمعنى الذي يفهم من كلمة " الملك " وهو ذلك الحاكم المعين الذي يرأس دولة معينة. أو أي حاكم يرأس أي دولة من الدول، وكالمعنى الذي يفهم من كلمة " الأسد " وهو ذلك الحيوان المعين الذي رأيته في حديقة الحيوان مثلا، أو أي حيوان من هذا النوع من أنواع الحيوان.

أما المعنى غير المباشر فهو الذي يفهم من الكلمة بوساطة المعنى المباشر، وقد يسمى بالمعنى العرفي أو المجازي أو غير الحقيقي، أو بمعنى المفهوم، وذلك كالعدل أو العطف على الرغبة الذي يفهم من كلمة " الملك " أو الافتراس أو الشجاعة أو الاقدام الذي يفهم من كلمة " الأسد ".

وما قيل في الكلمة يقال في الجملة أو العبارة أيضا، فالغالب أن يكون للعبارة معنيان، أحدهما مباشر والآخر غير مباشر، وأن يكون غير

المباشر هو المقصود بالذات، كما في الأمثال والأساليب المجازية والكنائية، فإنا حين أقول لمن يطلب الشئ في غير وقته " الصيف ضيعت اللبن " لا أريد أن أقرر في ذهن السامع المعنى المباشر الذي تتضمنه هذه العبارة، وإنما أريد المعنى غير المباشر وهو أنه مهمل قد أضاع الفرصة ولم ينتهزها عند سنوحها. وحين أقول: " إن فلانا من الناس علم من أعلام الأدب، " لا أريد أن أقول – مستخفا بعقلي وبعقول السامعين – إنه جبل من جبال الأدب، وإنما أريد أن أقول إنه أديب معروف له مكانته الرفيعة بين الأدباء.

وإذا قلت: إن فلانا هذا يعمل ليل نهار. لا أريد بذلك المعنى الحرفي الحقيقي الذي تفيده هذه العبارة بطريق مباشر، وإنما أريد أن أقرر في الأذهان أنه مجد مثابر على العمل، محافظ على القيام بواجبه "

وإذا قلت إن الفيران تفر من بيت فلان وهي مغضبة حزينة فإنما أريد أن أقرر أن فلانا هذا فقير معدم ليس ببيته طعام تتناوله الجرذان، وهذا هو معنى غير مباشر لا تدل عليه هذه العبارة بحسب الوضع.

وكما قلنا إن المعنى العام يأتي بعد المعنى الخاص ويتوقف عليه. نقول إن المعنى غير المباشر يأتي بعد المعنى المباشر ويتوقف عليه أيضا، ولذا كان إدراك المعنى المباشر أسهل وأقرب منالا، وأسرع ورودا على الذهن لا يحتاج إلى إعمال فكر أو شعل ذهن، ولا يتطلب شيئا من الحدس والتخمين أو الرجم بالغيب. أما المعنى غير المباشر فإنه أبعد منالا وأصعب إدراكا، وقد يضطر القارئ أو السامع في فهمه إلى

الالتجاء إلى التأويل والحدس والتخمين.

وقبل أن نترك البحث في المعاني يجدر بنا أن نعرف العلاقة بين الفكرة وموضوعها أو بين الشئ ومعناه. وبعبارة أخرى نريد أن نعرف كيف تتكون في النفس فكرة أو معنى مستقي من شئ ما.

وللجواب عن هذا السؤال نقول: إن العلاقة بين هذين الأمرين، أي بين الشئ ومعناه هي علاقة السببية والمسببة، أو علاقة العلة والمعلول، فوجود الشئ في الخارج سبب أو علة في وجود معناه في الذهن، فأنت ترى " ساعة " مثلا فتدرك صفاتها بوساطة الإحساس البصري والإحساس السمعي، فبالإحساس البصري تدرك حجمها وشكلها ولونها، وبالإحساس السمعي تدرك دقاتها المتوالية، فوجود الساعة في الخارج وتعلق حواسك بها، ووصول تلك الإحساسات منها إلى عقلك – كل أولئك يجعلك تفهم معناها أو تدرك صفاتها. وهذا هو ما يسمى بالإدراك الحسي، أي الفهم بوساطة الحس، فهذا الإدراك هو الوساطة بين السبب وهو الشئ الخارجي كالساعة وبين المسبب وهو المعنى الذهني الذي يفهم من كلمة " ساعة ".

هذا بالطبع إذا كان موضوع الفكرة أو الشئ الذي يصل إلى ذهنك معناه موجودا حاضرا تتعلق به حواسك. أما إذا كان غائبا عن حواسك فكيف يأتي معناه إلى ذهنك؟ أو بعبارة أخرى: إذا لم تكن الساعة مثلا تشغل حواسك فكيف تدرك صفاتها وتفهم معناها؟

الجواب: أنك تفهم ذلك بوساطة " اللفظ " الذي يجعل رمزا

للمعنى ودليلا عليه. وحينئذ لا يكون السبب في حضور المعنى في النفس هو الشئ ذاته، ولكنه اللفظ الذي يجعله الاصطلاح رمزا للمعنى، أي أن اللفظ يحل محل الشئ في إثارة المعنى في النفس.

ومعنى ذلك أن هناك مرحلتين لارتباط اللفظ بالمعنى، الأولى: مرحلة تعلق الذهن باللفظ ثم انتقاله إلى الشئ الذي تفكر فيه وتفهم معناه، والثانية: مرحلة تعلق الذهن باللفظ وفهم معنى الشئ منه مباشرة، ففي المرحلة الأولى يتعلق الذهن بالشئ بوساطة اللفظ، وفي الثانية يتعلق الذهن باللفظ ويتناس الشئ، وحينئذ يكون التفكير مقصورا على الألفاظ. ومن هنا ندرك فائدة وضع الألفاظ أو تكوين اللغة وأثرها في التفكير، ونفهم أن التفكير يبدأ بالتفكير في الأشياء وينتهي بالتفكير في الألفاظ.

ولكن كيف ينتقل الإنسان من المرحلة الأولى إلى الثانية؟

وقبل الإجابة عن هذا السؤال نحاول الإجابة عن سؤال آخر وهو: كيف يتعلم الإنسان فهم معاني الألفاظ ويتعود استعمالها في تلك المعاني؟ أو بعبارة أخرى: ما الوسيلة التي بها يرتبط اللفظ بمعناها في الذهن؟

نقول في الإجابة عن هذا السؤال: إن التجارب والتلقين أو التعليم هي التي تعلمنا معاني الألفاظ، وتعودنا استعمالها في المعاني التي وضعت لها، وتوجد رابطة ذهنية بين اللفظ ومعناه، فإن الطفل حين يرى الساعة مثلا، ويدرك صفاتها، ويسمع أباه أو غيره يقول: هذه ساعة " تقترن في ذهنه ثلاثة أشياء، ويتصل بعضها ببعض وهي: (١) الشئ الذي

يراه وهو الساعة مثلا، (٢) اللفظ الذي وضع للدلالة على هذا الشئ وهو كلمة " ساعة "، (٣) المعنى الذي يفهم من هذا اللفظ بوساطة الإدراكات الحسية المختلفة المرتبطة بالساعة. وكلما اقترنت هذه الأشياء الثلاثة في تجارب الطفل اشتدت الرابطة بينها، وأصبح الشئ واللفظ الموضوع له مثيرين للمعنى في نفسه. وبكثرة التجارب وتوالي الأيام يصير أحد الأمرين كافيا لإثارة المعنى في نفس الطفل، حتى إذا ما رأى الشئ فهم معناه، وإذا سمع اللفظ فهم معناه أيضا.

وهنا تظهر المرحلتان السابق ذكرهما، أما الأولى فهي التي يكون فيها الشئ واسمه سببا مركبا في إثارة المعنى، وأما الثانية فهي التي يكون فيها الاسم أو اللفظ وحده سببا جزئيا كافيا لحضور المعنى في الذهن.

ومرد ذلك إلى قاعدة نفسية عامة مؤداها: أنه إذا اجتمع مثيران على إحداث أثر نفسي معين وتكرر اجتماعهما أو اقترانهما مرات كافية كان أحدهما وحده كافيا لإحداث الأثر نفسه، غير أن أحد المثيرين يسمى المثير الطبيعي وهو هنا اللفظ أو الاسم الموضوع للشئ.

إذا فهمت ذلك تسنى لك أن تجيب بسهولة عن السؤال السابق وهو: كيف ينتقل الإنسان من مرحلة فهم المعنى من الشئ إلى فهمه من اللفظ؟

وهناك أمر آخر يجدر بنا أن نعرفه وهو: كيف ينتقل الإنسان من مرحلة المعنى الجزئي الخاص إلى مرحلة المعنى الكلي العام؟

ومن السهل أن نجيب عن هذا السؤال إذا تذكرنا مراحل إدراك

الكلي التي يتحدث عنها علماء النفس وهي:

١- مرحلة الملاحظة.

٢- مرحلة الموازنة.

٣- مرحلة التجريد.

٤- مرحلة التعميم.

ويراد بالملاحظة إدراك صفات الجزئيات أو الأفراد المندرجة تحت نوع واحد، وبالموازنة إدراك ما بين هذه الجزئيات أو الأفراد من أوجه التشابه والتخالف، وبالتجريد ميز الصفات المشتركة بين جميع الأفراد من الصفات الخاصة ببعض الأفراد دون بعض، ثم إهمال هذه الصفات الخاصة، والتمسك بالصفات المشتركة التي منها يتكون المعنى الكلي العام.

أما التعميم فيراد به التحقق من وجود هذه الصفات المشتركة في أفراد أو جزئيات جديدة لم يسبق إدراكها من قبل.

وينتقل الإنسان من مرحلة إلى أخرى على هذا الترتيب السابق، فأولها الملاحظة، وذلك حين يدرك الطفل صفات كتاب من الكتب مثلا فيعرف أن ورقه أبيض، وأنه كبير الحجم، وأنه مغلف بغلاف أزرق، وأنه كتاب مطالعة. ثم تأتي مرحلة الموازنة، وذلك حين يرى الطفل كتبا أخرى بعضها ورقه أصغر، وبعضها صغير الحجم، وبعضها مغلف بغلاف برتقالي، وبعضها لا غلاف له، وبعضها في الحساب أو غيره من المواد،

فيتجه ذهنه إلى الموازنة ويعرف أوجه التشابه والاختلاف بين هذه الكتب. ويرى أن هناك صفات مشتركة بينها جميعها وهي احتواؤها على صفحات مكتوبة أو مطبوعة، قد ضم بعضها إلى بعض بنظام معين، ويجد أن هناك صفات خاصة ببعض الكتب دون بعض كلون الورق، ونوع التجليد، والمادة التي ألف الكتاب من أجلها.

وعندئذ ينصرف إلى مرحلة التجريد، أي انتزاع الصفات المشتركة الأساسية، وميزها من الصفات الخاصة العرضية. وبتولي التجارب يدرك أن معنى الكتاب يتكون من الصفات المشتركة بين جميع أفراد الكتب التي رآها، أي أنه مجموعة مؤتلفة من الكلمات المكتوبة في موضوع معين بنظام خاص.

غير أن هذا المعنى لا يتضح في ذهنه إلا إذا اتسعت دائرة تجاربه فرأى كتبا أخرى بأشكال وأوضاع ولغات مختلفة غير التي رآها من قبل، وعرف أنه ذلك المعنى العام الذي تكون في ذهنه ينطبق عليها جميعها، بذلك تتم مرحلة التعميم، التي يترتب عليها تثبيت المعنى في الذهن أو تعديله إذا استدعت التجارب تعديله.

وفي هذه الحال يقال إن تجاربه أرشدته إلى معرفة المعنى العام، أو إدراك الكلي.

وهناك طريقة أخرى لهذا الإدراك، وهي: طريقة التلقين أو التعليم، وهي الطريقة المتبعة في التدريس في شرح معاني الألفاظ والمصطلحات العلمية. وهذه الطريقة وإن كانت أسرع وأقل عناء فإنها دون الطريقة

الأولى في تثبيت المعاني، وتوضيحها في الأذهان، وعدم تطرق النسيان إليها بسهولة.

وتسمى الطريقة الأولى الطريقة الطبيعية أو التلقائية، أما الثانية فتسمى الطريقة المصطنعة، أو المنطقية، أو التعليمية.

وأخيرا نريد أن نعرف كيف ينتقل الإنسان من مرحلة إدراك المعاني المباشرة إلى مرحلة المعاني غير المباشرة. والجواب عن هذا السؤال هو الجواب عن السؤال السابق، أي أن التجارب كفيلة بأن ترشد الإنسان إلى المعاني غير المباشرة. والتجارب هنا تشمل التجارب الخاصة، وسعة الطلاع، وكثرة البحث فهذه تكسب الإنسان مهارة في فهم المعاني البعيدة، وفي استعمال الألفاظ والعبارات للدلالة على تلك المعاني، كما تشمل التعلم والأخذ عن المدرسين المجربين الذين درسوا الأساليب البيانية المختلفة، فالطالب يأخذ عن هؤلاء العلم بهذه الأساليب ويتعود بمعونتهم سرعة إدراكها، وطرائق استخدامها في مواطنها الصحيحة.

وبصدد استخدام الألفاظ في معانيها المختلفة نقول إن الأسلوب العلمي يجيب أن يختلف عن الأسلوب الأدبي، فالعلماء لا يستخدمون الألفاظ إلا في معانيها الكلية المباشرة. أما الأدباء فليس من المستساغ في شئ أن توضع لهم قاعدة عامة، أو يحدد لهم أسلوب معين، فلكل مقام مقال، والبلاغة – كما يقال – هي مطابقة الكلام لمقتضى الحال. وبعبارة أخرى نقول: إنه ليس هناك أسلوب أدبي معين يقال إنه أولى في كل حالة من غيره، لأنه أبلغ وأشد تأثيرا في نفوس القارئين أو السامعين،

إذ من البديهي أن الأسلوب الذي يتبعه الكاتب الناثر ليس كالذي يتبعه الشاعر بوجه عام، فالناثر يميل إلى الإطناب، ولا بقود الوزن والقافية. أما الشاعر فإنه على العكس من ذلك يعني بالناحية الشكلية اللفظية، ولا تشتد عنايته بالتفصيلات، بل يتجه في الغالب إلى الإيجاز في القول والتعبير عن المعاني الكثيرة بألفاظ قليلة تكاد تكون من جوامع الكلم.

وأنت تعرف أن المسلك الذي يسلكه مؤلفو الأغاني والأناشيد يختلف عن ذلك الذي يسلكه ناظمو القصائد ومؤلفو الدواوين الشعرية، فمؤلفو الأغاني ينهجون في أسلوبهم الشعري منهجا خاصا يمتاز بحسن اختيار الكلمات ذات الرنين الموسيقي المطرب، الذي يحسن وقعه على السمع. أما ناظم القصيد فإنه مع اختياره من الألفاظ أجزلها، ومن التراكيب أمتنها، يؤثر جانب المعنى ويسمو بالأفكار إلى الدرجة العليا – إلا إذا كان من أولئك الذين يأبون إلا أن يضعوا السيف من الخشب في غمد من ذهب، ويؤثرون زخرف القول على سمو الفكرة، فيكونون إلى مؤلفي الأناشيد أقرب منهم إلى ناظمي القصيد.

ولا ريب أن الأسلوب التمثيلي يختلف عن الأسلوب القصصي، ذلك أن مؤلفي الروايات التمثيلية لا يعنون بالتفصيلات، بل إنهم قد يعمدون إلى ترك فجوات يملؤها خيال السامع أو القارئ ويرشده إليها حذقه وذكاؤه، وقد يردون بألفاظهم معاني بعيدة قد يتسع فيها المجال للتخمين والرجم بالغيب.

أما مؤلفو القصص فإنهم يجنحون إلى سرد التفصيلات، وإلى

الإسهاب في تحليل الشخصيات، ووصف المناظر، وشرح دقائق العناصر حتى تتكون في ذهن القارئ صور واضحة تمثل الحوادث أرق تمثيل.

ولست أريد بهذا الكلام أن أضع قواعد عامة يتبعها الشعراء أو الكتاب، وإنما أريد أن أقرر حقيقة ثابتة هي: أن أساليب التعبير تختلف باختلاف الأغراض والغايات، فالأديب مطلق الحرية في اختيار الذي يرضيه ويراه محققا للغرض الذي يهدف إليه.

وفي ضوء ما تقدم نفهم رأي الأدباء من الفرنجة الذين يقولون إنه ليس هناك معيار معين مضبوط للأسلوب البياني المثالي الذي تقاس بمقتضاه الأساليب، ويحكم في ضوئه على العبارات والتراكيب.

ولكن هذا لا يمنع من الاتفاق على ميزان تقربي نميز به الخبيث من الطيب من الأساليب، ولقد يكون من الممكن أن نستنبط هذا الميزان من قول الرسول " أمرت أن أخاطب الناس على قدر عقولهم " فنقول إن الأسلوب البياني يقدر بمقدار مطابقته لمستوى المخاطب العقلي، أو من قول علماء البيان من العرب حين يعرفون البلاغة بأنها " مطابقة الكلام لمقتضى الحال. فالأسلوب البياني على هذا الرأي يقاس بمقدار مطابقته لما تقضي به الظروف والأحوال.

وإزاء هذا وذاك نستطيع أن نقرر أن للأسلوب البياني مستويات مختلفة أو مراتب شتى، وأنه ليس من الإنصاف للأدب والأدباء أن نقول إن هذا المستوى أرقى من ذاك، أو إن هذه المرتبة أعلى من تلك، إذ أننا

وقد قررنا أن لكل مقام مقالا، يجب علينا أن نحكم على المقال في ضوء المقام الذي قيل فيه، وأن نتجنب الموازنة بين مقالين مختلفين دون الاعتداد بالمقامين اللذين قيلا فيهما، أو بالغرضين اللذين قيلا من أجلهما.

ألا ترى أنك قد تنظم مقطعة شعرية في وصف العلم المصري مثلا، لينشدها صغار الأطفال ويتغنوا بها، ثم تنظم في الموضوع نفسه مقطعة أخرى، ليحفظها كبار المتعلمين، فتتبع في الأولى منهجا، وفي الأخرى منهجا آخر، فهل من الإنصاف في شرعة الأدب أن يجئ أديب فيوازن بين القطعتين، ويفضل الثانية على الأولى، بحجة أنها تشمل ألفاظا جزلة، ومعاني فخمة، وصورا رائعة، وأساليب بديعة راقية، وما إلي ذلك من الألفاظ الجوفاء التي تعود التلاميذ أن يسردوها سردا في إجاباتهم عن أسئلة النقد الأدبي، والموازنات الشعرية؟ ثم ألست تذهب معي إلى ما هو أبعد من هذا فترى أن كثيرا من الموازنات الشعرية المأثورة عن نقاد الأدب العربي فيها شئ من الحيف والحيد عن طريق الإنصاف، لأنها تقوم على أساس تقدير الألفاظ والمعاني دون النظر إلى الأغراض والغايات؟

وقد فهمنا مما سبق أن الموازنة العادلة القائمة على حب الإنصاف وإعطاء كل ذي حق حقه لابد أن تدخل في حسابها جميع الظروف التي أحاطت بالشاعر حين نظم قصيدته.

ومعنى هذا بلسان العلم الحديث أن النقد الأدبي كان – ولا يزال

– متأثرا إلى حد بعيد جدا بالناحية الذاتية بدلا من أن يتأثر بالناحية الموضوعية، أي أن لشخصيته المقدر وميوله واتجاهاته الخاصة أكبر السلطان إن لم يكن السلطان كله في تقدير الأدب.

وكثيرا ما ينقد الناقدون القطعة الأدبية نقدا يخيل للمرء منه أنهم ينظرون إليها كأنها معلقة في الهواء، لا علاقة لها بناظمها ولا، بالظروف التي أحاطت به، أو كأنهم يجهلون أن الألفاظ والعبارات والمعاني ليست ذات قيمة ذاتية ثابتة لا تتغير بتغير الظروف والأحوال، وأن مثلها في ذلك مثل السلع وأوراق النقد التي لها قيمة نسبية تختلف باختلاف الأجيال، وتتغير بتغير الأحوال.

٥- التأثر الوجداني

إن من أهم الأغراض التي يهدف الأديب إلى تحقيقها أن يثير الوجدان، ويؤجج نار الانفعال، ويوقظ العاطفة، وسبيله إلى ذلك استخدام الألفاظ القوية والعبارات الساحرة التي تجتذب القلوب، وتهز المشاعر، وتخلب الألباب. وليس من شأن الألفاظ والعبارات أن تحقق هذا الغرض إلا إذا أحسن اختيارها بحيث تكون واضحة المعنى، حسنة التأليف، جيدة التنسيق، مثلها في ذلك مثل الألوان التي يستخدمها المصور في تصويره، فإن هذه لا تحدث التأثير المرجو إلا إذا كانت منسجمة منسقة، تقع عليها العين فتدرك معناها وتفهم مغزاها.

ونجاح الأديب في إثارة الوجدان يتوقف على أمرين هامين: أما أحدهما فهو شدة شعوره الوجداني، وقوة إيمانه بما يدعو إليه من مبادئ،

أو بما يدافع عنه من مذاهب. وأما الآخر فهو إلمامه ولو إلماما إجماليا بما انطوت عليه نفوس القارئين أو السامعين من اتجاهات وجدانية، ذلك أن الكلام لا يؤثر في الوجدان إلا إذا صدر عن وجدان صادق، ولا يكون له أثره المرجو إلا إذا صادف هوى في نفوس القارئين أو السامعين، وحرك انفعالاتهم الساكنة، وأثار عواطفهم الكامنة.

فــذو الشــوق القــديم وإن تســلي　　　مشــــوق حــــين يلقــــي العاشــــقين

فليس يكفي لمن ينظم قصيدة في الوطنية مثلا أن يحشد الألفاظ والعبارات حشدا، ويرص الجمل والتراكيب رصا، بل لابد بالإضافة إلى حسن اختيار الأساليب والتراكيب رصا، بل لابد بالإضافة إلى حسن اختيار الأساليب والتراكيب أن يحس في قرارة نفسه محبة الوطن، ويشعر شعورا قويا بحاجة ذلك الوطن إلى الذود عنه، والدفاع عن كرامته، وأن يرمي حين اختيار ألفاظه وعباراته إلى الضرب على أوتار القلوب الحساسة، فيذكر مواطنيه بماضي وطنهم المجيد، ويلفت أنظارهم إلى ما يحيط به من أخطار، ويعلي من شأن الآباء والأجداد، وما بذلوا من جهود متواصلة في سبيل الوطن، وما خلفوا من تراث فخم ضخم. ويحث الأبناء على أن يحتفظوا بهذا التراث التليد، ويبنوا على أساسه مجدا طريفا تقربه أعينهم، وتطمئن له أرواح آبائهم وأجدادهم، ويحمدهم عليه أبناؤهم وأحفادهم من بعدهم، إلى غير ذلك مما يشعرهم بالعزة القومية، ويثبت في أنفسهم دعائم العاطفة الوطنية، مستشهدا على ما يقول بعبر التاريخ وعظة الأيام، وبما يقوم به الافذاذ في الأمم الأخرى من أعمال جليلة القدر عظيمة الشأن للاحتفاظ بكيان أوطانهم، وبما يقدمون من

تضحيات جسيمة في سبيل الذود عن كرامتهم.

وحذار أن يثبط عزائم القارئ أو السامع بالحط من كرمة الوطن، وإبهامه أنه أضعف من أن يكون أهلا للذود عنه والنهوض به، فإن ذلك كفيل بأن يفت في عضده، ويوقعه في يأس من النهوض والتقدم، ويذهب بحميته وتحمسه لوطنه، ذلك التحمس الذي هو فطري طبيعي لا يحتاج إلى تعليم وإنما يحتاج إلى إيقاظ.

نعم إن من الحزم أن تبصر المرء بعيوبه، وتضع يده عل مواطن الضعف من وطنه وأبناء أمته، ولكن من الواجب أن تخطو بعد ذلك الخطوة الضرورية، تلك هي رسم الخطط الكفيلة بالإصلاح وتجنب الأخطاء، والتخلص من العيوب، وبإشعاره أنه قادر على ذلك كله، جدير بأن يعمل على استخلاص حقوق الوطن المغتصبة من الأيدي الغاشمة الظالمة.

ولست ألقي هذا القول جزافا، ولكني أستند فيه إلى أساس متين من الأسس النفسانية، ذلك هو مبدأ الإيحاء، فأنت إذا أوحيت إلى ابنك مثلا بأنه قوي متقدم في عمله فإنك تبث في نفسه روح النشاط، وتحفزه إلى العمل المنتج الذي يزيده قوة إلى قوة، وإن ايحاءك ليكون أشد تأثيرا حين تستند فيه إلى ماضي الطفل، فتجعل من نفسه قدوة حسنة لنفسه، ثم تحثه على المزيد من بذل الجهد، حتى يكون في مستقبله أقوى منه في ماضيه.

والحق أن سلاح الإيحاء قد كان ولا يزال سلاحا قويا فعالا في إثارة

الانفعالات، وإيقاظ العواطف، وحفز الهمم وتوجيه النشاط إلى الاعمال الصالحة.

تدبر قوله تعالي: " يأيها النبي حرض المؤمنين على القتال، إن يكن منكم عشرون صابرون يغلبوا مائتين، وإن يكن منكم مائة يغلبوا ألفا من الذين كفروا "

ثم اقرأ قوله تعالى: " واذكروا إذ أنتم قليل مستضعفون في الأرض تخافون أن يتخطفكم الناس فآواكم وأيدكم بنصره "

وكذلك قوله جل شأنه " فلا تهنوا وتدعوا إلى السلم وأنتم الاعلون والله معكم "

إن هذا هو الإيحاء عينه الذي ألف بين قلوب المؤمنين، وثبت الإيمان في أفئدتهم، وجعل منهم أمة قوية أوقعت الرعب في قلوب المشركين، وألحقت بهم الهزائم المنكرة – على قلة عددها وكثرة أعداد المناوئين لها، ولم تلبث أن نشرت نور الله في مشارق الأرض ومغاربها في زمن قصير وبصورة كاملة لم يألفها التاريخ.

ولنجاح الإيحاء شروط أخرى هي أن يكون الموحي واثقا من نفسه، جادا في قوله، متأثرا به في ظاهره وباطنه، وأن يكون الموحي إليه مستعدا بطبعه لقبول الإيحاء والتأثر به، ولا يكون كذلك إلا إذا صادف الكلام هوى في نفسه ووقع لديه موقعا حسنا، لذا كان لزاما على الموحي أن يدرس عقلية الموحي إليه، ليجعل علمه بها أساسا لإيحائه، فإن ذلك كفيل بأن يقارب بين عقلية الموحي والموحي إليه، فتتصل العقليتان

ويكون للإيحاء التأثير المرتجى.

وخلاصة القول أن من خواص الأدب بل من خواص الفن التي تميزه من العلم أنه يرمي إلى التأثير في الوجدان، أما العلم فإنه يؤثر في الإدراك، فسحر البيان في اجتذاب الوجدان، وقيمة العلم في تغذية الإدراك وامداد العقل بالحقائق.

فعلى الأديب منتحاكان أو مقدار أن يضع ذلك نصب عينيه، وعلى الناقد أن يقيس الأدب بمقدار تأثيره في الوجدان أولا وقبل كل شئ.

٦- اعتناق مبادئ أو وجهات نظر معينة

إن إثارة الانفعالات أو إيقاظ العواطف على النحو الذي شرحناه ليس غرضا ذاتيا مقصودا لذاته، وإنما هو وسيلة لغاية أخرى يرتجى الوصول إليها، تلك هي بث مبادئ معينة، أو تقرير آراء خاصة في نفوس القارئين أو السامعين، أو توجيه أذهانهم توجيها مقصودا، فأنت حين تنظم قصيدة في الوطنية لا ترمي إلى إثارة الخواطر وإيقاظ الانفعالات والعواطف فحسب، ولكنك تبتغي من وراء ذلك أن تحمل القارئ أو السامع على اعتناق مبدأ معين هو: وجوب محبة الوطن، وضرورة الذود عنه بجميع الوسائل. وحين تلقي خطبة سياسية لا تريد منها إثارة نفوس السامعين فقط، ولكنك تريد أن توجه أذهانهم توجيها خاصا فتحملهم على الاعتقاد أن الحزب الذي تدعو إليه وتنادي بالانتماء إليه هو على الحق، وأن غيره من الأحزاب على الباطل. وحين تنظم قصيدة مدح لا تهدف إلى إثارة وجدان القارئ وتوجيه عاطفته نحو الممدوح، ولكنك

تريد مع هذا أن تجعله يعتقد أن هذا الممدوح رجل عظيم كريم الأخلاق، طيب السجايا، يستحق الإكرام والتكريم. وإذا أنشأت مقالا في الأخلاق الفاضلة لا تريد إيقاظ العاطفة الخلقية في نفوس القارئين فقط، ولكنك تريد منهم أن يعتقدوا أن الفضيلة لها منزلة سامية تحببها إلى النفوس، وأن للرذيلة منزلة حقيرة تبغضها إلى الذوق السليم.

وهكذا تجد أن لإثارة الوجدان هدفا معينا هو حمل الناس على اتباع مبدأ سام، أو اعتناق مثل أعلى، أو توجيه أذهانهم إلى أمر يستحق العناية والتقدير. ولذا نقول إننا لا نكتفي من الأديب أن يوقظ العواطف، ويهز المشاعر، وإنما نريد منه – مع ذلك – أن يوجه الناس إلى المثل العليا، أو يقرر في أذهانهم أفكارا معينة.

ولا يقاس نجاح الأديب بمقدار ما في المبدأ الذي يدعو إليه من حسن أو قبح، ولا بمقدار ما في الفكرة التي يريد تقريرها في النفوس من صواب أو خطأ، فالحكم عليه من هذه الناحية ليس من وظائف الأديب الناقد، وإنما هو من وظائف الاخلاقي الذي يقدر السلوك، ويحكم عليه بالحسن أو القبح في ضوء مقياس خلقي عام يعتد به. إن نجاح الأديب في هذا الصدد إنما يقاس بمقدار ما في أسلوبه من قوة إقناع، وشدة تأثير، أو بمقدار اقتناع الناس بقوله، ومدى تأثرهم بالأسلوب الذي اتبعه في بسط قضيته، ونشر دعوته، سواء أكان يدعوهم إلى مبدأ هو في الواقع باطل أو مستقبح، أم كان يرشدهم إلى أمر هو في الحقيقة حق أو مستحسن، فإن قوة التأثير والقدرة على الإقناع والمحاجة هي التي تكسب الأنصار، وتكثر الأشياع في الأحوال العادية.

وإنما قلنا: " في الأحوال العادية " لأن هناك عوامل أخرى غير عادية قد تكون من أسباب كثرة الأنصار، كالتحيز الأعمى، والميل إلى العناد والمكابرة، والرغبة في الحصول على منافع خاصة، والخوف على النفس والمال، وغير ذلك من الأسباب الشاذة أو غير الطبيعية التي تجعل الناس ينتصرون لمذهب لا يؤمنون بصحته في قرارة أنفسهم. والتاريخ في ماضيه وحاضره ملئ بالشواهد التي تؤيد ذلك.

فمن الواجد أن يعمل لتلك العوامل حساب عند تقدير الأدب، وقياسه بمقدار تأثيره، فقد يروج الأدب الرخيص بالتهريج والمكابرة وغيرهما من وسائل الإغراء التي تؤثر في نفوس ذوي الأهواء والنزوات الفاسدة، كما قد يكسد الأدب الرفيع، لأن ظروفا خاصة لم تساعده على الرواج.

٧- الاندفاع إلى العمل

وهذا هو نهايه السبق وخاتمة المطاف، والغاية التي ينتهي عندها جهد الأديب، والثمرة التي يرمي إلى جنيها حين يغرس غرسه، ويتعهد زرعه بالتغذية والتنمية، ولذا كان أهم معيار لنجاح الأديب، وأهدى دليل يستدل به الناقد على براعة الشاعر أو الكاتب أو الخطيب، وعلى مقدرته على الإقناع، ومهارته في الإيحاء والتحريض.

والحق أن الأدب كان ولا يزال من أهم الوسائل التي تذرع بها المرسلون والمصلحون الاجتماعيون منذ القدم، لترويج آرائهم، ودعوة أقوامهم إلى الحق، وإرشادهم إلى الخير، وحملهم على العمل الصالح.

فأنت تعرف أن البلاغة والبيان من أخص صفات الأنبياء والمرسلين، إذ أن تبليغ الرسالة يتطلب مقدرة خاصة على المحاجة والمجادلة. وإنك لتجد في القرآن الكريم أن كل رسول يجادل قومه، ويلزمهم الحجة، فيؤمن به من يجنح إلى الحق، ويكابر ويعاند ويلج في الخصومة من تأبى نفسه إلا التمادي في الباطل، والإغراق في اتباع الهوى، وعدم الاستماع إلى النصائح.

وللشعر ما للسحر من تأثير في النفوس، ولذا قال الرسول الكريم:

" إن من الشعر لحكمة وإن من البيان لسحرا ".

ولا يكون تأثير الشعر بإثارة العواطف فقط، ولا بتوجيه الناس إلى مبادئ وأفكار خاصة فحسب، وإنما يكون تأثيره أشد وأوضح إذا حفز الهمم، ودفع الناس إلى الأعمال الصالحة المنتجة.

فلولا خلال سنها الشعر مادري   بناة العلا من أين تؤتي المكارم

وليست هذه ميزة يمتاز بها الشعر، وإنما هي خاصة من خواص الأدب على اختلاف صوره، وهذا هو السر في أن الرسول الكريم يستعمل كلمة: " البيان " ولا يستعمل كلمة " الشعر " حينما قال: " وإن من البيان لسحرا ".

أرأيت القرآن الكريم وقد سحر نفوس العرب فجمعهم على دين واحد، وألف بين قلوبهم، وقوى عاطفتهم الدينية، ثم حثهم على العمل لنصرة الدين ونشر كلمة الحق، فلبوا الدعوة، واستجابوا إلى النداء، وهبوا على بكرة أبيهم يجاهدون ويناضلون في سبيل الذود عن هذا الدين

الذي اعتنقوه، وتأدبة الرسالة التي آمنوا بوجوب أدائها؟

ثم أرأيت الحجاج بن يوسف وقد خطب في قومه خطبته المشهورة التي بدأها بقوله: " هذا أوان الشد فاشتدى زيم " فجمع كلمة الناس، ودفعهم إلى القتال دفعا، فلم يتخلف منهم أحد، ولم يشذ عن جماعتهم فرد؟

ثم أرأيت طارق بين زياد وقد خطب في جيشه فأثار حميته، وحمله على منازلة العدو، والانتصار عليه، والفتك به؟.

وهل أتاك نبأ قطري بن الفجاءة – أحذر عماء الخوارج – حين أنشد قصيدته التي أولها:

أقــول لهــا وقــد طــارت شــعاعا   مــن الأبطــال ويحــك لــن تراعــي

ثم رمى بنفسه في حومة الوغي يجاهد ويجالد، ويقارع ويصارع، لا يأبه بالحياة، ولا يحسب للموت حسابا؟ ولا غرو فتلك قصيدة جديرة – كما قيل – بأن تبث الشجاعة في قلب الجبان الرعديد.

وهل تعلم أن بيت المتنبي:

الخيــل والليــل والبيــداء تعرفنــي   والســيف والــرمح والقرطــاس والقلــم

حين ذكره به أحد أتباعه كان سببا في تحوله من جبان هارب إلى شجاع مقدام؟، وذلك حين عدل عن الفرار، ومضى يقاتل أعداءه حتى لقى حتفه.

وأي جبان ذليل مستعبد يقرأ قول هذا الشاعر:

عش عزيزا أو مت وأنت كريم ... بين طعن القنا وخفق البنود

فرءوس الرماح أذهب للغيظ ... وأشفي لغل صدر الحسود

فاطلب العز في لظى ودع الذل ... ولو كان في جنان الخلود

أقول أي جبان ذليل يقرأ هذه الأبيات ولا تتحرك في نفسه عاطفة الاعتداد بالنفس، ولا يثور عاملا على استرداد عزته، طامعا في استعادة كرامته؟

ومنذا الذي يقرأ قول الطرماح الخارجي:

وإني لمقتاد جوادي وقاذف ... به وبنفسي العام إحدى المقاذف

لأكسب مالا أو أؤول إلى غنى ... من الله يكفيني عداة الخلائف

فيارب إن حانت وفاتي فلا تكن ... على شرجع يعلي بخضر المطارف

ولكن قبري بطن نسر مقيله ... بجو السماء في نسور عواكف

وأمسي شهيدا ثاويا في عصابة ... يصابون في فج من الأرض خائف

فوارس من شيبان ألف بينهم ... تقى الله نزالون عند التراجف

إذا فارقوا دنياهم فارقوا الأذى ... وصاروا إلى ميعاد ما في المصاحف

أقول: منذا الذي يقرأ هذه القصيدة ولا يمتلئ قلبه شجاعة وبأسا، ولا يسعى في طلب المجد جرينا مقداما، مستهينا بما يلقى من صعوبات، مستهزئا بما يصادف من عقبات؟

ولست أريد أن أفيض في سرد الأشعار الحماسية العربية التي كان

لها من الآثار البارزة مثل ما ذكرت وأكثر مما ذكرت، فقد حفلت بهذا النوع من الشعر كتب الأدب العربي ورواه الرواة عن شعراء الجاهلية وشعراء الإسلام.

والأدب العربي – ولله الحمد – من أغنى الآداب بالشعر الحماسي الذي هو دعامة من أقوى دعاماته، وركن من أشد أركانه.

وإنما أردت بإيراد ما أوردت من الأمثلة أن أبين مدى تأثر الإنسان بالأدب تأثرا عمليا، وأبرهن على أن الغرض الأساسي من الأدب بوجه عام ومن الشعر بوجه خاص هو: حمل الناس على العمل بطريق إثارة وجدانهم، وبث المبادئ الصالحة في نفوسهم، وحسن توجيههم إلى الغايات النبيلة، التي تكمل إنسانيتهم، وتكفل لهم سعادتهم.

وتكملة للفائدة آتي في الموضوع نفسه بمثالين اثنين من الأدب الفارسي الحديث:

أما المثال الأول فهو مثال الأمير نصر بن أحمد – أحد أمراء الدولة السامانية – الذي دانت له خراسان بأسرها في أوائل القرن الرابع الهجري.

روى العروضي السمرقندي وغيره من مؤرخي الأدب الفارسي أن هذا الأمير رحل إلى دار الملك بهرات، وطاب له المقام بها، وظل يتنقل بين جناتها الفيحاء، ومروجها الخضراء. ومضى الربيع والشتاء وأتى من بعدهما الخريف " والأمير لا يزال يستمتع بنعيم تلك البلاد، وينعم بخيراتها، وطيب هوائها، كأنما قد نسي بخارى – عاصمة ملكه الأولى.

أما قادة الدولة وزعماء المملكة الذين صحبوه في هذه الرحلة فقدملوا الإقامة في هرات، واشتدبهم الشوق إلى الرحيل إلى الأوطان، ورؤية الأهل والخلان.

ولما أعيتهم الحيل، وعجزوا عجزا تاما عن تحريض الأمير على مغادرة هرات، والرحيل إلى بخارى – استعانوا على ذلك بالأستاذ الرودكي – شاعر الدولة السامانية، وأغدقوا عليه المنح والعطايا، كي يعمل على تحقيق رغبتهم، ويحرض الأمير على اعتزام السفر إلى بخارى. فانتهز الرودكي فرصة اجتماع الأمير مع أرباب الدولة في مجلس الشراب، وأخذ ينشد أبياتا من الشعر، هذه ترجمتها.

إن رائحة مجرى موليان لتهب علينا.. وإن ذكرى المحب المخلص لتأتي إلينا، وإن سهل آمو على خشونته.. كالحرير الناعم تحت أقدامنا

وإن ماء نهر جيحون على بعد مداه ليس من العمق بحيث يصعب على خيلنا عبوره لك البشرى بخارى، أطال الله بقاءك، أبشرى فإن الملك آت ضيفا عليك

فما الأمير إلا البدر وما بخارى إلا السماء.. وإن البدر آت نحو السماء، وما الأمير إلا كشجر السرو وما بخارى إلا حديقة.. وإن السرو سائر نحو الحديقة

وهي قصيدة طويلة لا يعنينا ذكرها بأكملها، وإنما يعنينا أن نذكر أنها وقعت لدى الأمير نصر موقعا حسنا، فما إن سمعها حتى سارع إلى اعتلاء جواده، لا يلوي على أحد، ولا يأبه بشئ، حتى إنه نسي حذاءه

فلم يلبسه، وما إن اعتلى جواده حتى جد في السير معتزما العودة إلى بخارى.

فانظر كيف فعل الشعر بعقل الأمير فعل السحر، وانظر كيف أنه لم يلتفت إلى كلام رؤساء الدولة وزعماء المملكة، ولكنه أصغى إلى شعر الشاعر الذي أنساه نعيم هرات، وأعماه عن خيراتها، وأوقعه في حالة من الذهولة جعلته يغفل ليس حذائه. وما ذلك على سلطان الشعر بعزيز.

وأما المثال الثاني فهو مثال أحمد بن عبدالله الخجستاني أمير خراسان.

روي أن هذا الأمير سئل كيف وصلت إلى هذا المجد الرفيع، وتلك المكانة السامية، بعد أن كنت راعي حمير؟ فأجاب:

" كنت أقرأ يوما في ديوان الشاعر حنظلة البادغيسي فوقع نظري على هذين البيتين " اللذين ترجمتهما ":

إذا كانت العظمة بين أنياب الليث.. فغامر وانتزعها من بين أنيابه

فإما أن تخطى بالعظمة والسلطان والنعمة.. وإما أن تواجه الموت كريما كأبطال الرجال

فتحركت في نفسي نزعة الأمل، واضطرمت بين جوانحي نار الكرامة والعزة، حتى لم أستطع الرضا بتلك الحال التي كنت عليها، فبعت جميع ما كان لدى من حمير واشتريت جوادا، ورحلت عن وطني، والتحقت بجيش الأمير على بن الليث أخي يعقوب بن الليث وعمرو بن الليث –

أمراء الدولة الصفارية، التي كانت قد بلغت أوج عظتها ".

ويمضي أحمد بن عبدالله في التحدث عن مغامراته، وانتقال حاله من حسن إلى أحسن – حتى خرج عن طاعة الدولة الصفارية، وشيد له ملكا عظيما في خراسان، ويعترف بأن ذلك كله يرجع إلى قراءة هذين البيتين.

ويروي السلامي البيهقي المؤرخ المشهور المتوفي سنة ٣٠٠ هـ. أن أحمد بن عبدالله هذا قد علا شأنه، وأصبح من ذوي الثراء والنعمة، وأصحاب الجاه والسلطان، حتى إنه في ليلة واحدة وزع على سكان نيسابور ثلثمائة ألف دينار، وخمسمائة جواد، وألف حلة.

ويروي المؤرخ نفسه أن أحمد بن عبدالله الخجستاني كان في عصره من أشد الأمراء بأسا، وأقواهم شكيمة.

فانظر كيف أثر الشعر في نفس هذا الرجل حتى انتشله من وهده البؤس والشقاء، ورفعه إلى أوج السعادة والرخاء، وجعله يستوي على عرش أمير، بعد أن كان من قبل تاجر حمير.

فيا شعراء الوطن وأدباء العروبة ! هذا يومكم الذي يجب أن تظهر فيه عبقريتكم. وإن الكنانة لتناديكم، وإن العروبة لتهيب بكم أن تشمروا عن سواعدكم، وتطلقوا الأعنة لألسنتكم وأقلامكم، وتجعلوا منها سيوفا حادة، وحرابا مشرعة، تدافعون بها عن الفصيلة المهذبة، وتهتكون بها أستار الرذيلة المنعمة وتحسون بها حمى الوطنية. وتذودون عن حياض العزة القومية.

لقد أشبعتم العاطفة الجنسية، ووفيتموها حقها. بل كدتم أن تتجاوزوه، وملأتم الدنيا مدحا وهجاء، وذهبتم في الغزل والنسيب والتشهيب كل مذهب، حتى فاضت بها الكتب والدواوين، وبح بها صوت المذياع، وتغني بها شياب الجيل حتى كدنا أن نفهم أن الشعر ليس إلا نسبيا وغزلا، وإيقاظا للعاطفة الجنسية.

لقد كفى ما كان أيها الإخوان، فهلموا إلى أغراض الأدب الأخرى فأعطوها نصيبها المسلوب، وردوا إليها حقها المهضوم، حتى يعلم الناس أن من الشعر لحكمة تبهر العقول، وإن من البيان لسحرا يسحر الألباب، ويقودها إلى سبل المجد والكرامة، ويسمو بها إلى سماء العزة والفضيلة.

إن العظمة بين " أنياب الليث "، فهيا ! حرضوا الأمة على أن تنتزعها من بين أنيابه، وإن في تاريخنا لكنوزا وذخائر، فهيا اقبلوا على استخراجها والتغني بها، وإن في ماضينا لمفاخر فهلموا إلى إذاعتها في مشارق الأرض ومغاربها، ليعلم القاصي والداني أننا أمة جديرة بالحرية، جديرة بأن تعيش كما عاش آباؤنا العرب الكرام، وأجدادنا الفراعنة الشداد.

اعلموا – أيها السادة – أن العالم الحديث لا يدين في حضارته لأمة مثلما يدين لأجدادنا قدماء المصريين، وآبائنا العرب الغرالميامين، فهؤلاء وأولئك هم بناة الحضارة الصحيحة، وواضعوا أسس المدنية الحصينة، التي لا يقوم بناؤها إلا على الحق والخير، والفضيلة والعدل.

ثم اعلموا أن العالم لم ينحرف عن جادة الصواب إلا حين تعلق

بأهداب المادة، وارتمى في أحضان المطامع المادية، وأعمته تلك المطامع المنبعثة عن حب النفس والانقياد للهوى حتى ترك الروحانية وراءه ظهريا، وأوغل في سبيل الشر الشرير، وسار في طريق الغلام المظلم.

ثم أيقنوا أن العالم لن يخرج من هذا الظلام الدامس إلا إذا رجع إلى الحق والعدل، ذلكم النور الإلهي الذي انبعث من الشرق، وذهب إلى الغرب فطمس بحالمه، وقضى على آثاره.

فما عليكم إلا أن تشنوها غارة شعراء على هؤلاء الذين نشروا الظلم في أنحاء العالم وملئوها شرا وطغيانا. أرسلوها صيحة مدوية ترن في أذن الشرق لينهض من كبوته، ويستيقظ من غفوته، وينطلق من عقاله، ويسترد ما فقد من عزته وجاهه، ويستعيد ما أضاع من مجده وسلطانه.

والله يهديكم سواء السبيل.

أما أنتم أيها الأدباء الناقدون فعليكم أن تتنبهوا إلى أدب العصر، وتميزوا خبيثه من طيبه، وأن تشحذوا أذهانكم، وتسنوا أقلامكم، وتحملوا حملة منكرة على الأدب الغث، من الشعر المبتذل، والأغاني الرخصية الخليعة، التي تغوي شباب العصر، وتغرر بهم، وتفسد أخلاقهم، وتوقظ في نفوسهم النزوات الشريرة، التي تدفعهم إلى أسوأ الغايات.

أنتم ترون أن هذا الأدب الرخيص قد شاع أمره، وذاع خبره، حتى جعل الناشئين يعيشون في عالم الخيال الشارد، والعواطف الهوجاء، ويبتعدون عن عالم الحق والحقيقة، ويتجهون نحو الشر والرذيلة،

ويهملون جانب الخير والفضيلة. وما أجدر سكوتنا على هذه الحال أن يؤدي إلى اتساع الخرق على الراقع، واستعصاء الداء على الدواء.

فهلموا – أرشدوا الشعراء و " براعم الشعراء " إلى سبل الأدب الرفيع، ذلكم الأدب السامي الذي يهذب النفوس، ويطهر العقول، ويخلص القلوب من أدران الفساد.

ليس الغرض من الأدب توسيع أفق الخيال فقط، ولا هو إشباع العاطفة الجنسية فحسب، ولكنه – مع ذلك وفوق ذلك – إثارة الوجدان الإنساني الرفيق، وبث الأفكار الصالحة الفعالة، ونشر المبادئ القوية القويمة، وتوجيه الهمم إلى نواحي الحياة المشرقة، وحمل الناس على الأعمال الطيبة المشرقة.

فإلى أي حد حقق أدبنا هذه الأغراض؟ وإلى أي مدى نسيها أو تجاهلها؟ لست أريد منكم أن تكونوا وعاظا مرشدين، أو علماء أخلاقيين، ولكني أريد – بل أرجو وألح في الرجاء – أن توجهوا الأدب وجهة صالحة تطمئن إليها النفس البشرية، ويرتاح إليها الضمير الإنساني، وإنه لن يكون كذلك إلا إذا رقت حواشيه، وأضاءت آفاقه، وجملت أساليبه، وسمت معانيه وسار سيرا حثيثا نحو عالم النور الكمال، عالم الحق والخير والجمال.

مراجع الكتاب باللغة الانجليزية

قد رجعنا في تأليف هذا الكتاب إلى بعض مراجع عربية ذكرنا أسماءها في الحواشي وإلى مراجع إنجليزية أهمها:-

أولا: مراجع عامة وهي:

1- Creative imagination , studies in the psychology of literature. By J. E. Downey

2- Principles of literary criticism , by: J. A. Richards.

3- The Psychology of Beauty , by: E. O. Puffer.

4- Experimental Psychology of Beauty , by: C. W. Valentine.

5- The Encyclopaedia Britannica , Eleventh Edition , Articles: Aesthetics , Art , & Beauty.

6- Dictionary of Psychology and philosophy , Edited by Baldwin , Articles , Aesthetics , Art , and Beauty.

ثانيا مراجع خاصة وهي:-

7- social Psychology , by: R. H. Thouless , ch. X1X.

8- Educational Psychology by: C. fox. ch. X1.

9- Creative Mind. by: C. Spearman Chapters: v-v111.

10- The Psychology of Education , by J. Welton , Ch. x11.

11- The Psychology principles of Education , by: H. H. Home Ch. XX.

12- Contemporary Schools of Psychology , by: R. S. Woodworth. Ch. V.

13- A Hundred years of Psychology , by: J. C. flugel. Chapters V111 - 1X.

14- An Introduction to Experimental Psychology , by: C. S. Myers Ch. 1V.

15- Psychological Tests of Educable capacities published by: H. M. S. O. pages 19 & 217.

الفهرس

الباب الرابع

منهج تفصيلي للنقد الأدبي